المملكة العربية السعودية
وزارة التعليم العالي
جامعة أم القرى
كلية التربية
قسم التربية الفنية



القيم الفنية والجمالية للمشغولات المعدنية في العصر المملوكي كمدخل لإثراء أشغال المعادن في مجال التربية الفنية

دراسة مقدمة من الطالب
شاكر بن عواض بن وصل الله الذويبي

إشراف الدكتور

حمزة بن عبدالرحمن باجوده

أستاذ الفنون الإسلامية المشارك بقسم التربية الفنية

متطلب تكميلي للحصول على درجة الماجستير في التربية الفنية

١٤٣٤ هـ / ٢٠١٣ م


بسم الله الرحمن الرحیم
رضا قلی زاده
اسفند ۷۹

ملخص البحث

الموضوع :

القيم الفنية والجمالية للمشغولات المعدنية في العصر المملوكي كمدخل لإثراء أشغال المعادن في مجال التربية الفنية .

الباحث : شاكر بن عواض بن وصل الله الذويبي .

أهداف البحث :

١- رصد القيم الجمالية في المشغولات المعدنية في العصر المملوكي .
٢- التوصل للعناصر الشكلية المستخدمة في المشغولات المعدنية في العصر المملوكي .
٣- التعرف على العلاقات التشكيلية القائمة بين العناصر الشكلية للمشغولات المعدنية في العصر المملوكي .
٤- رصد الأساليب التشكيلية للمشغولات المعدنية في العصر المملوكي .

أسئلة الدراسة :

- ما القيم الفنية والجمالية للمشغولات المعدنية في العصر المملوكي ، والتي يمكن أن تفيد في مجال أشغال المعادن ؟
ويتفرع من التساؤل الرئيسي هذا الأسئلة الفرعية التالية :

١. ما العناصر الشكلية المستخدمة في المشغولات المعدنية في العصر المملوكي ؟
٢. ما العلاقات التشكيلية القائمة بين العناصر الشكلية للمشغولات المعدنية في العصر المملوكي ؟
٣. ما أساليب تشكيل المشغولات المعدنية في العصر المملوكي ؟

منهج البحث :

أستخدم الباحث المنهج الوصفي التحليلي (تحليل المحتوى) لاعتماده على وصف الحالة ، وأعتمد في ذلك على استخدام أداة الدراسة التي تعتمد على أسلوب تحليل المحتوى لإدموند فيلدمان .

أهم نتائج البحث :

١. وجود قيم فنية وجمالية في المشغولات المعدنية التي صنعها الحرفي المملوكي تتمثل في الإيقاع الخطي واللوني ، والتكرار ، والوحدة ، والإتزان ، والتناظر ، والتماثل .
٢. التوافق بين القيم الجمالية والوظيفية ، وهذا يدل على قدرة الفنان والصانع المملوكي لتطويع المعادن بسهولة وإتقان ، والإستفادة منها .
٣. يقصد بالمشغولات المعدنية كل معدن جرت معالجته بأحد أساليب الزخرفة على السطح بإستخدام الأساليب المختلفة كالتقبيب أو التشفير أو الإفراد .. ألخ
٤. المشغولات المعدنية المملوكية بطرزها المختلفة تعد بمثابة امتداداً للطرز الإسلامية الأولى التي أخذت في التبدل والتغير والتلخيص إلى أن وصلت لحالة من التجريد الشكلي بهدف الخلاص من المادة وفنائها .
٥. أشغال المعادن في مجال العملية التربوية هي جزء من العملية الابتكارية التي نسعى لتحقيقها في إطار فني وبما يتفق والفكر المعاصر .
٦. دراسة تلك المشغولات والتعرف على ما تحويه من قيم فنية وتقنية وطابع جمالي ووظيفي يسهم في تدعيم مجال أشغال المعادن في التربية الفنية كمصدر تربوي تعليمي يجب توجيه نظر الطلاب إليه .

أهم التوصيات :

١. توجيه الطلاب إلى التجريب والبحث في تحقيق القيم الفنية والجمالية والوظيفية من المشغولات المعدنية في العصر المملوكي .
٢. إجراء المزيد من البحوث تحت معايير موضوعية للتحليل في عصور إسلامية أخرى سابقة أو لاحقة لمعرفة تطور هذه المشغولات .
٣. وضع برنامج تعليمي يساعد الطلاب في التذوق الفني للتراث والمشغولات المعدنية المملوكية .
٤. العناية بالعرض المتحفي ومواكبته لأحداث النظم العلمية والعناية بالبيانات على الأثر المتحفي ، وإقامة قاعات عرض للأفلام والصور المصحوبة بالتحليل العلمي والفني لها .
٥. إثراء المناهج والبرامج التعليمية ؛ بهدف إثراء الممارسات الفنية لدى الطلاب بما يحتويه هذا التراث من أساليب معرفية وحلول لمشكلات فنية .
٦. الاستعانة بخبرات الحرفيين والصناع بزيارات ميدانية للورش كي يتعرف الطلاب على العمليات الحرفية .

(Abstract)

Topic :
Artistic and aesthetic values of the metal artifacts in the Mamluk period as input to enrich the metal work in the field of art education.

By : Shaker bin Awwadh bin Waslallah Althuwaybi .

Objectives of the Study :

1 - monitoring aesthetic values in the metal works in the Mamluk era.
2 - to reach the formal elements used in metal works in the Mamluk era.
3 - Get Fine relations existing between the formal elements of metal artifacts in the Mamluk era.
4 - Fine monitoring methods for metal artifacts in the Mamluk era .

Questions of the Study :

- What technical and aesthetic values of the metal artifacts in the Mamluk era, which can be useful in the field of metalworking ?

Branching from the main question following this sub-questions:

1. What formal elements used in metal works in the Mamluk era ?
2. Fine relations existing between the formal elements of metal artifacts in the Mamluk era?
3. What methods of forming metal works in the Mamluk era?
4. **Methodology :**

The researcher used the descriptive analytical method (content analysis) for adoption to describe the situation, and rely on the use study tool that rely on content analysis method for Edmund Feldman.

Finding :

1. The presence of artistic and aesthetic values in metalwork craftsman-made Mamluk is the linear rhythm and color, and repetition, and unity, and good balance, and symmetry, and symmetry.
2. Compatibility between the aesthetic and functional values, and this indicates the ability of the artist and manufacturer Mamluk easily adapt metals and mastery, and benefit from them.
3. Intended Palmchgullac all metal mineral was dealt one of the methods of decoration on the surface with Vaulting or encryption or individuals .. Etc.
4. Mamluk metalwork different Boutrzha serves as an extension of the first Islamic models that took into shift and change and the summary to be reached for the formal status of abstraction to get rid of material and extinction.
5. Metalworking in the educational process is part of the innovative process that we seek to achieve in the context of art, and in accordance with contemporary thought.
6. Study of those works and to identify the content of the artistic and technical values and aesthetic and functional nature contributes to strengthening the field of metalworking in art education as a source of educational tutorial should draw the attention of the students.

Recommendation :

1. Guide students to experimentation and research in achieving artistic and aesthetic values and functional metal works in the Mamluk era .
2. Further research under objective criteria for analysis in other Islamic eras earlier or later to see the evolution of these artifacts .
3. Development of an educational program that helps students in the artistic taste of heritage and Mamluk metalwork .
4. Museum offer care and keep up the events of scientific systems and care Inventory data on the impact and the establishment of theaters for movies and pictures accompanied by scientific and technical analysis .
5. Enrich the curriculum and educational programs to enrich the students' artistic practices including content of this heritage cognitive methods and solutions to technical problems .
6. The expertise of artisans and craftsmen on-site visits to workshops so that introduces students to the craft operations .

الإهداء

إلى والدي ووالدتي رحمهما الله جميعاً
إلى أحبتي ومن تشتاق لهم نفسي دوماً
إلى جميع أفراد عائلتي الغاليين
إلى أقاربي وأصدقائي الأعزاء
في كل مكان
إلى كل من علمني حرفاً
وكل من ساعدني بالتوجيه أو السؤال
أهديكم ثمرة جهدي المتواضع
سائلاً الله عز وجل التوفيق والسداد

الباحث

شكر وتقدير

أحمد الله عز وجل وأشكره شكراً عظيماً جليلاً يليق بعظمته جل شأنه على أن أتم علي نعمة الصحة والعافية ووفقني لإنجاز بحثي هذا .

يقول الله تعالى : ﴿ يَرْفَعِ اللَّهُ الَّذِينَ آمَنُوا مِنكُمْ وَالَّذِينَ أُوتُوا الْعِلْمَ دَرَجَاتٍ وَاللَّهُ بِمَا تَعْمَلُونَ خَبِيرٌ ﴾ (المجادلة : ١١) ، وقال ابن عباس رضي الله عنهما : للعلماء درجات فوق المؤمنين بسبعمائة درجة ما بين الدرجتين مسيرة خمسمائة عام . وعن أبي هريرة رضي الله عنه مرفوعاً أن النبي (صل الله عليه وسلم) قال : (لا يشكر الله من لا يشكر الناس) إسناد صحيح رواه أحمد وأبو داود والترمذي .

هناك بشر كالماء حيث النقاء والشفافية ، وهذا النوع من البشر تجده يدخل قلبك دون استئذان ، وهناك أناس يقدمون لك يد العون والنصيحة ، وتجدهم دائماً إلى جانبك يدعمونك ، هذه الكلمات البسيطة ، والتي أحاول أن أعبر بها عن شكري وعرفاني لروح طيبة وليست بغريبة من شخصية الجميع ممنون لها بكل الحب والاحترام والتقدير .

والدي الكريم وأستاذي الفاضل / د . حمزة بن عبدالرحمن باجوده

تتهادى الحروف بكلماتها لتجسد لك أجمل عبارات الشكر والثناء على كل ما أوليتني إياه من حرص واهتمام بالغ لأفكارك ، وإرشاداتك الحكيمة في سبيل إنجاز بحثي .

أساتذتي الفضلاء : د . أحمد فيرق ، أ . د . عبدالله فتيني ، د . عزت البطراوي ، د . أشرف عبدالقادر ،

د . حاتم خليل ، د . عبدالعزيز الحجيلي ، د . أحمد الغامدي ، د . سهيل الحربي ، د . محمد هلال .

إن الكلمات لتقف عاجزة ، والعبارات تائهة ، بل والأفكار قاصرة حينما أريد أن أقدم شكري لكم . دائماً سطور الشكر تكون في غاية الصعوبة عند الصياغة ، ربما لأنها تشعرنا دوماً بقصورها وعدم إيفائها حق من نهديه هذه الأسطر واليوم تقف أمامي الصعوبة ذاتها ، ولكن سأخط ما أستطيع من كلمات الشكر والعرفان التي لا أعلم هل سأتقن صياغتها أم لا .. فأنتم يا أساتذتي في جامعة أم القرى بمكة المكرمة رواد عطاء وتفاني بإخلاص واضح أثمر عن تميز وريادة وتطور .. ويبقى الشكر والعرفان مدينين لكم .

كما أتقدم بجزيل الشكر والتقدير لأسرتي العزيزة على تحقيق سُبل الراحة لإتمام سير بحثي وإنجازه ، ولكل من مد لي يد العون والمساعدة بأي طريقة أضافت لبحثي فائدة .

أرجو من الله العزيز القدير أن يتقبل مني هذا العمل المتواضع خالصاً لوجهه الكريم ، وأن يجزئ بالخير كل من ساعدني وأعانني على هذا الجهد ، وما توفيقي إلا بالله ، عليه توكلت وهو رب العرش العظيم ، وآخر دعوانا أن الحمد لله رب العالمين .

الباحث

الفصل الأول

خطة البحث

١. المقدمة
٢. مشكلة الدراسة
٣. أسئلة الدراسة
٤. أهمية الدراسة
٥. أهداف الدراسة
٦. حدود الدراسة
٧. مصطلحات الدراسة



مقدمة :

الحمد لله رب العالمين والصلاة والسلام على رسول الله معلم البشرية الخير وهاديهم إلى صراط الله القويم .

الفن هو المرآة التي تعكس في تكوينها الداخلي وتشكيلها الوجداني أحاسيس الشعوب ، لأنه من أكثر الممارسات الإنسانية ارتباطاً بالمشاعر والعواطف ومن الصقها بالأحاسيس المرهفة للنفس البشرية ، وقد كان الفن على مدى العصور من أصدق وسائل التعبير عن حياة الأمم ومقياساً دقيقاً لدرجة رقيها وتحضرها .

والفن الإسلامي يعد تراثاً حضارياً قومياً وعالمياً في نفس الوقت يمثل حقبة حضارية مزدهرة أبان عصور التخلف الأوربي حينذاك وعلى ذلك فإنه بالأهمية بقاء جسور التواصل بيننا وبين تراثنا، الأمر الذي يجعل لنا هوية حضارية خاصة وشخصية متفردة مستمرة .

والفن الإسلامي لا يعتبر فناً تراثياً من الماضي انقطعت صلته الحاضرة أو تمثلت في آثاره الإبداعية في المتاحف ، بل أنه من حاضر ومعاصر ومأهول وهو فن مستقبلي أيضاً ؛ لأن الدين حاضر بقوة في نفوس الناس سواء في المشاعر أو في الإبداعات المختلفة التي تستخدم استخداماً معاصراً .

والتراث الفني الإسلامي يتكون من جانبين :- جانب مادي ملموس يمثل النتاج الفني والتطبيقي المتمثل في الآثار الفنية ، وجانب فكري معنوي يمثل الأسس الفلسفية والجمالية التي يقوم عليها الفن الإسلامي والتي تنتسب إلى الماضي والحاضر والزمن والتاريخ والتي صاحبت نمو التراث الإسلامي جنباً إلى جنب فكانت بمثابة وجهين لعملة واحدة .

وتختلف فنون العصر الإسلامي عما عداها من فنون بالتكامل بين القيم الروحية والمادية فلم يكن هناك فن للدين وآخر للدنيا ، بل فن واحد للحياة بشقيها والمتأمل للفنون الإسلامية ذات الاتساع الجغرافي المذهل والمجالات الشديدة التنوع والوحدة في آن واحد لا يمكنه إغفال فلسفة جمالية جوهرية عميقة الأصالة صبغت الفن الإسلامي بصبغتها ، وذلك لأن التراث الفني الإسلامي يعتبر مخزوناً لمنجزات الوعي الحضاري الإسلامي المتراكم عبر العصور في ذاكرة البشرية .

وقد تميز الفن الإسلامي بوجود إبداعي خاص ومتدفق عبر مساحات جغرافية شاسعة ومتنوعة بتنوع المكان ، حيث تميز بأنه الفن الوحيد من فنون التراث القديم أو الحديث أو المعاصر الذي حظي بمثل هذا الاتساع الجغرافي كما نتج عن ذلك احتكاكه بقوميات متعددة وجنسيات مختلفة مما عكس سمة التنوع والوحدة ، والتنوع هنا نشأ عن تنوع بنية الحضارات والقوميات التي دخلها الإسلامي مثل حضارة مصر والهند القديمة وبابل وآشور وحضارة الصين القديمة ، كذلك تنوع واختلاف فكر كل حضارة وثقافتها وأساليبها التعبيرية في الفن .

أما الوحدة فنشأت عن انتماء الفنون الإسلامية لحضارة متكاملة تعتبر من أهم وأخصب الحضارات الكبرى في العالم التي أثمرت من خلال قيم الإسلام كدين وفكر .

ويذكر (العطار ١٩٩٨م) : "بأن المسلمين انتقلوا في ديار الإسلام كيفما شاءوا مما ساعد على تقارب الطابع والمفاهيم والقيم الإسلامية مهما اختلفت التفاصيل من بلد لآخر وقد احتفظ كل إقليم في العصور الإسلامية بملامحه الشخصية وذاتيته الثقافية الفنية داخل الإطار العام للفلسفة الإسلامية ، فالفن الإسلامي ليس تركيباً بسيطاً لفنون الولايات الإسلامية ولكنه اندماج وتفاعل وانصهار يضفي طابعاً مفردا على كل إبداع ينتسب إلى الفنون الإسلامية " . ص٢٥

أن التأثيرات الإقليمية والجغرافية موجودة في الفن الإسلامي بما يحقق التنوع والغزارة الإبداعية المختلفة ، وإن انصهر وتوحد كل هذا التنوع الإقليمي والجغرافي والفني السابق في بوتقة الإسلام فأنتج فناً إسلامياً موحداً متنوعاً في آن واحد .

وهذا مما يؤكد المرونة التكيفية flexpility والتي هي من أهم سمات الإبداع الإسلامي ، وأن هذه المرونة التي صاحبت الحضارة الإسلامية كانت سبباً في انفتاحه على العالم القديم وتعايشه وتوافقه مع كل الحضارات السابقة عليه وبالتالي انصهرت كل الأضداد وأصبح الفن الإسلامي يمثل إطاراً إقليمياً وعالمياً يحمل كل هذه الأفكار والفلسفات والقيم الفنية وتشير (وارد ، ١٩٩٨م) : "بأنه بالرغم من قوة الفكر والفلسفة التي صاحبت تقاليد الصناعة الفنية الإسلامية إلا أن هذه الأعمال كانت تتأثر بهوية المجتمع الذي أتيح فيها وذلك من خلال الطابع الزخرفي والتصميمي الذي وجد على تلك الأعمال المنقوشة في المعادن والخزف والنسيج والخشب " . ص٤٣

وفي الحضارة الإسلامية كان للفن بشتى صوره مكان لائق ودور مرموق ، بل كان مرتكزاً حضارياً منه معظم جوانب الحياة الإسلامية . ويشير (مركز الملك فيصل للبحوث ، ١٤٠٩هـ) بأنه : " مع تعدد صور الفن الإسلامي (العمارة ، النسيج ، المصوغات ، المنسوجات ، الخط العربي....) ، فقد اتحد في منطلقاته وأغراضه ، ولا تكاد توجد قطعه فنية أصيلة إلا ويجد المتأمل فيها واقعية الإسلام الدائم إلى الجمال والإتقان ، ولعل أهم ما يميز الفن الإسلامي عن سائر الفنون الأخرى قدرته على الجمع بين الوحدة والموضوعية والمنهجية – رغم تنوع البيئات الجغرافية والمراحل التاريخية وتعدد الأغراض – وتجدده الدائم على مر العصور ، والتزامه بالثوابت " . ص٦

وقد ظهر الفن الإسلامي مع ظهور الإسلام وتشكل بسرعة خارقة ، ثم لم يلبث أن تطور وأخذ أشكالاً متنوعة عبر التاريخ ، وقد ازدهر الرقش والخط بتراكيب مختلفة تحمل معاني صوفية

رمزية للذكر والعبادة الإسلامية إلى جانب العمارة والفنون التطبيقية ويشير (البهنسي ، ١٩٩٨م) إلى أن " الفن الإسلامي ولد على أرض دانت بالإسلام ، مما ساهم في احتفاظ المسلمين الأوائل بموروثاتهم اللغوية والأخلاقية ، كذلك احتفظوا بتقاليدهم الإبداعية التي كانت أساساً في صناعة الفن الإسلامي بمختلف أشكاله " . ص٧

على أن تأثير العقيدة الإسلامية كان قوياً بحيث استوعب صانعي الفن في البلاد التي دخلت الإسلام ؛ فلم يمضي وقت طويل حتى بدأ الفن الإسلامي بصياغات مستقلة عن الخلفيات الفكرية السابقة للإسلام ، وكان التأثير واضحاً في مختلف الفنون .

وقد برزت الفنون الإسلامية بشكل ظاهر في عصر المماليك وتبوأت مركزاً ريادياً ، فقد اشتهر هذا العصر بالثروة والمال ؛ وذلك للنشاط التجاري بين الشرق والغرب ، بجانب ولع السلاطين بالفخامة والترف ، وكانت التحف المعدنية أكثر الفنون وضوحاً في هذا العصر ، حيث بلغت درجة كبيرة من الإتقان الفني وأصبح لها طابعها المميز ، إذ استحدثت عناصر فنية جديدة ، بالإضافة إلى الزخارف الهندسية ذات الأطباق النجمية . علاوة على الصياغات التقنية المختلفة التي عولجت لفلسفة خاصة بهذا العصر .

وتشير (ليلى علام ، ١٩٨٩م) إلى " أن العالم الإسلامي الغربي (مصر وسوريا) كان تحت سيطرة عنصر تركي عرف باسم المماليك ؛ ويرجع أصل المماليك إلى قبائل التركمان الرحل التي استوطنت بلاد القوقاز وآسيا الصغرى وتركستان وبلاد ما وراء النهرين . وكانوا في أول عهدهم أرقاء يشتريهم الحكام المسلمون في أنحاء العالم الإسلامي من أسواق آسيا ، ثم يقومون بتربيتهم تربية عسكرية ليكونوا حرساً خاصاً . وكان هذا النظام متبعاً منذ العصر العباسي" . ص٢٧١

ويذكر المصدر السابق (١٩٧٢م) أن " أمر المماليك استفحل بعد أن تولوا مناصب قيادية في الدولة الأيوبية ، واشتد نفوذهم وسطوتهم في عهد السلطان الصالح أيوب ، وتمكنوا من انتزاع السلطة لأنفسهم بعد أن تظاهروا بمساعدة زوجته شجرة الدر على تولي الحكم لفترة بسيطة ثم قتلوها وأسسوا دولة المماليك البحرية في عام (٦٤٧هـ ،. ١٢٥٠م) " . ص٢٧١

وقد زادت العناية بصناعة التحف المعدنية في العصر المملوكي وأصبحت تشمل الأبواب المصفحة بالنحاس والشماعد والتنانير وكراسي العشاء والصناديق والمقلمات والكؤوس والطسوت والأباريق والزهريات والصدريات والمدافئ وعواميد لحفظ الطعام وجميع أواني المائدة والمباخر والأسلحة والثريات والحلي ، ومع ازدهار صناعة الأبواب المصفحة بالنحاس لحفظ المصاحف الشريفة تزين بالكتابات والنقوش والفروع النباتية المكفتة بالذهب والفضة .

وأساس الزخرفة في أغلب هذه التحف وبخاصة الأبواب هو عنصر الأطباق النجمية التي امتاز بها هذا العصر ، كما قلت الرسوم الآدمية والمناظر التصويرية بصورة كبيرة وحل محلها الخط الثلث المملوكي المرسوم على أرضية مورقة وقد تظهر هنا وهناك بعض عناصر حيوانية محورة في كثير من الأحيان لا تكاد تلاحظ .

ومن العناصر الزخرفية الجديدة التي شاع استخدامها تدريجياً الأوراق النباتية ونبات عود الصليب المستمدة من الفن الصيني والذي قد نقله الفنانون المسلمون عن التحف الواردة من الشرق الأقصى بعد الغزو المغولي للبلاد ، كما شاع أيضاً استخدام تلك التعبيرات المورقة ورسوم البط الطائر حول الشارات الرسمية أو الرنوك المملوكية التي تحتوي على ألقاب وأسماء لسلاطين المماليك ورجال حاشيتهم .

وتمتاز المشغولات المعدنية المملوكية بتراثها الفني والتشكيلي وتعدد طرزها سواء المستمدة من شكل واحد أو المركبة من أكثر من شكل ، علاوة على وجود من الآثار المتبادلة ما بين العصور الإسلامية المختلفة والتي تتضح في أساليب صياغة الشكل والعناصر .

ويرى الباحث أن هذه المشغولات مليئة بالعناصر الفنية والقيم الجمالية وأساليب المعالجة الفنية التي يمكن أن تثري المعالجات الفنية التشكيلية في مجال أشغال المعادن وفي مجالات التربية الفنية بشكل عام والذي يهتم بالتراث الحضاري كأحد المحاور الهامة التي تلعب دوراً فعالاً ، وتمثل طاقة إبداعية خلاقة في مناهج الدراسة بالكليات الفنية واهتمام البحث بهذا الجانب يعد بمثابة لغة للتواصل بيننا وبين ماضينا الحي الذي لا زال يحمل بين طياته السمات الجوهرية والقواعد الأصلية لبناء الحضارة المعاصرة ذات الأصالة الموغلة في القدم في محاولة للبحث عن هويتنا الثقافية وتأصيلها وذلك لتأكيد شخصيتنا العربية المتميزة .

ولاستيفاء جوانب البحث المقدم فقد اشتمل على عرض تفسيري موجز عن القيم الجمالية والعناصر الشكلية ، والعلاقات التشكيلية للمشغولات المعدنية وأنواعها من حيث الخامات ، وأساليب معالجة السطوح ، وأساليب التشكيل ، بالإضافة للجانب التاريخي المميز في العصر المملوكي .

مشكلة الدراسة :

تحتوي التحف المعدنية في العصر المملوكي على العديد من القيم الفنية والجمالية والتي لم تكن موجودة من قبل ، وقد أشار (البهنسي ، ١٩٩٨م) إلى أن " دراسة الفن الإسلامي لايمكن أن تخضع للمعايير الجمالية التي تُدرس بها الفنون في العصور المختلفة ؛ بل لابد من البحث عن معايير جمالية أخرى ، طالما أن الفن الإسلامي قد ظهر بشكل مخالف تماماً لأشكال الفنون الأخرى ". ص٩

ويحتاج مجال أشغال المعادن للعديد من الرؤى الفنية لأشكال التراث الإسلامي بأفكاره ، وفلسفاته ، ومعالجاته التشكيلية ؛ ولذلك تتجسد مشكلة الدراسة في السؤال التالي :

– ما القيم الفنية والجمالية للمشغولات المعدنية في العصر المملوكي ، والتي يمكن أن تفيد في مجال أشغال المعادن ؟

أسئلة الدراسة :

يتفرع من التساؤل الرئيسي السابق الأسئلة الفرعية التالية :

١– ما العناصر الشكلية المستخدمة في المشغولات المعدنية في العصر المملوكي ؟

٢– ما العلاقات التشكيلية القائمة بين العناصر الشكلية للمشغولات المعدنية في العصر المملوكي ؟

٣– ما أساليب تشكيل المشغولات المعدنية في العصر المملوكي ؟

أهمية الدراسة :

تتجلى أهمية الدراسة الحالية النقاط التالية :

١- دراسة الجوانب الفكرية والفلسفية المؤثرة على الفن الإسلامي في العصر المملوكي .

٢- التوصل للقيم الفنية والجمالية لمختارات من المشغولات المعدنية المملوكية .

٣- فتح منطلقات إبتكارية وإبداعية في مجال أشغال المعادن للدارسين في جامعة أم القرى ، تستند على أصول تراثية أصيلة .

٤- رصد وتأصيل الأساليب التقنية ، والمعالجات الفنية للمشغولات المعدنية المملوكية بأسلوب علمي ومرجعي .

٥- قلة الدراسات التي تناولت المشغولات المعدنية في العصر المملوكي ؛ بالرغم من أنه يعتبر من أهم العصور الإسلامية فنياً ، واحتياج المجال لهذه النوعية من الدراسات .

أهداف الدراسة:

يحاول الباحث في دراسته الحالية إلى :

١- رصد القيم الجمالية في المشغولات المعدنية في العصر المملوكي .

٢- التوصل للعناصر الشكلية المستخدمة في المشغولات المعدنية في العصر المملوكي .

٣- التعرف على العلاقات التشكيلية القائمة بين العناصر الشكلية للمشغولات المعدنية في العصر المملوكي .

٤- رصد الأساليب التشكيلية للمشغولات المعدنية في العصر المملوكي .

حدود الدراسة :

تقوم الدراسة الحالية على الحدود التالية :

١- الحدود الموضوعية :

تحليل العلاقات الجمالية وأساليب التشكيل في مختارات من المشغولات المعدنية في العصر المملوكي .

٢- الحدود المكانية :

تحليل مختارات (العينة) من المشغولات المعدنية في مصر في متحف الفن الإسلامي بالقاهرة وسوريا ؛ لوفرة المشغولات المعدنية التي تختص بالعصر المملوكي في هاتين الدولتين .

٣- الحدود الزمانية :

يقتصر تناول المشغولات المعدنية على العصر المملوكي في الفترة من (١٢٥٠م – ١٥١٧م) .

أولاً – مصطلحات الدراسة :

بعض المصطلحات الواردة في عنوان هذه الدراسة وفي ثناياها قد تحتمل أكثر من معنى ، وحلاً لهذه الإشكالية ، وحرصاً على تقنين المفاهيم والمصطلحات المستخدمة فقد قام الباحث بوضع تعريفات لفظية Conceptual Definitions ، وأخرى إجرائية Operational Definitions تضبط المقصود في ضوء الغرض الذي ترمي إليه هذه الدراسة . وكان من أهم المصطلحات التي رأي الباحث ضرورة وضع تعريفات لها في دراسته هي :

١- القيم الجمالية :

تعرف القيم الجمالية لغوياً عن (موقع المعرفة) بأن القيمة في اللغة العربية مشتقة من الأصل (ق . و . م) ، وقد استعمل جذره للدلالة على معانٍ متعدّدة ومختلفة ، فالقيام نقيض الجلوس ، يقال : قام يقوم قوماً وقياماً . ويأتي القيام للدلالة على الوقوف والانتصاب ، ويدّل في معنى آخر على الإصلاح والمحافظة .

القيم الجمالية اصطلاحاً :

تم تعريف الجمال كما ذكر في (موقع المعرفة) على أنها كلمة Aesthetics أصلها يوناني وكان يقصد بها العلم المتعلق بالإحساسات طبقاً للفظ Aesthesi ، ويرى الفيلسوف بول فاليري أن علم الجمال هو علم الحساسية ، أكان ناجماً عن حسّ ظاهر أو عن حسّ باطن .

وقد عرف (ريد ، ١٩٧٠م) عرف الجمال " بأنه وحدة العلاقات الشكلية بين الأشياء التي تدركها حواسنا " . ص ٢٣

ولكي يكون العمل الفني جميلاً يجب أن تتوفر فيه عدة سمات هي : الوحدة ، الطراز ، اللمسة الذاتية للفنان ، إتساق العلاقات الفنية .

٢-المعادن :

تعرفها (جان ، ١٤٢٧هـ) المعادن بأنها : " تلك العناصر الموجودة أصلاً في الطبيعة (كالحديد والقصدير والذهب والفضة..) والي لكل منها مواصفات خاصة بها (الفيزيائية والكيميائية والحرارية والميكانيكية...) ، ويمكن تحسين خواصها بخلط مركبين أو أكثر مع بعضها البعض في صورة سبائك ". ص٨

التعريف الإجرائي :

يعرف الباحث المعادن إجرائياً بأنها عبارة عن مواد صلبة وغير عضوية (غير مشتقة من الكائنات الحية) توجد في الأرض بصورة طبيعية كمعدن الذهب والفضة والنحاس .

٣- المشغولات المعدنية :

يعرفها (حسن ، ١٩٨٥م) " ويقصد بها مجموعة المشغولات المنتجة من خامات معدنية حديدية وغير حديدية ولها وظائف متعددة ومنفذة يدوياً" . ص٦

المرجع السابق (١٩٨٥م) " هي تلك المشغولات المعدنية التي تجمع بين أصالة التراث بقيمته الفنية والتقنية والابتكارية وبوظائف معاصرة". ص١١

التعريف الإجرائي :

يعرف الباحث المشغولات المعدنية بأنها أعمال فنية منفذة في المعدن ، إما بالحفر في أصل المعدن أو بالنقش على السطح .

٤- الفن :

يعرف (فضل ، ١٤١٦هـ) الفن بأنه :" هو ذلك الفرع من التعلم الذي يتطلب المهارة والتدريب بالإضافة إلى المعرفة ، فالنحو (قواعد اللغة) علم ، أما التحدث باللغة فهو فن". ص١

ويعرف (محمد ، ١٤١٥هـ) الفن بأنه : " أحد الأدوات التي يظهر بها الجمال ، ويطلق على كل إبداع تحققه وتشكله يد الإنسان " . ص٢٢

ويعرفه (البسيوني ، ١٩٨٩م) بأنه : " ما يخرجه الإنسان من عالم الخيال إلى عالم الحس ليحدث أثراً في النفس طرباً أو إعجاباً وتأثراً بالجمال ". ص١٢

التعريف الإجرائي :

ويعرف الباحث الفن إجرائياً بأنه إنتاج موضوعات عن طريق نشاط بشري أبدعه مجموعة من البشر الموهوبين .

ثانياً : المصطلحات الفنية :-

تم اقتباس بعض المصطلحات المهمة في نظر الباحث من قاموس المصطلحات الفنية لعفيف البهنسي ، وآخرون سيتم ذكرهم حسب كل مصطلح وهي كالتالي :

١. **أرابسك** : زخارف تقوم على أفرع نباتية وأوراق وزهور بهيئة الأقواس والمنحنيات والحلزونيات في تتابع وتشابك ويظهر فيها التقابل والتناظر والتكرار .

٢. **أشغال المعادن** : ويقصد بها مجموعة المشغولات المنتجة من خامات معدنية حديدية وغير حديدية ولها وظائف متعددة ومنفذة يدوياً .

٣. **إطار** : وجمعه أطر وهو (برواز) تحدد داخله الزخارف وغالباً ما تكون أفقية .

٤. **إطار سند** : "ريزق" يعرفه (عبدالواحد ، ١٩٦٧م) بأنه " صندوق يصنع من المعدن أو الخشب ويوضع داخله نموذج القطعة المطلوب صبها ثم يملأ الإطار الساند بالرمل ويكبس، وبعد ذلك يستخرج النموذج تاركاً مكانه فجوة القالب وقد يتكون الإطار الساند من قطعة واحدة أو أكثر " . ص٥٧

٥. **أطباق نجمية** : تتكون من أشكال النجمة المسدسة أو المثمنة أو الأثني عشر أو الست عشر تكون مركزاً تشع منها الخطوط للخارج تتقابل وتتقاطع بترتيبات هندسية تحصر بينها أشكالاً مساجات مكونة بذلك هيئة الأطباق وتتعدد أشكال الأطباق بتعدد أضلاع النجمة التي تتوسطه .

٦.**إفراد** : هي إحدى الطرق المستخدمة في تشكيل المعدن دون جهد عضلي كالتقبيب أو التجميع وذلك بلف قطعة المعدن المسطحة أو حنيها أو ثنيها ليتقابل طرفاها وتلحم بدقة وتستخدم كثيراً في عمل النماذج والأشكال المخروطية والأسطوانية وتخضع لعمليات حسابية ورسم هندسي دقيق .

٧.**أفريز** : وجمعه أفاريز وهو شريط معدني يضاف على سطح المشغولة بين الحشوات .

٨.**برشام** : مسامير من المعدن لها رؤوس مختلفة الأشكال وتستخدم في وصل أجزاء المعدن ببعضها وذلك بثقبها ثم إدخال المسمار في الثقب والدق عليه من الجهة المقابلة لرأسه مع ملاحظة أن يكون المعدن المستخدم في البرشمة ليناً .

٩. **برونز** : هو اسم يطلق على سبيكة نحاسية تتكون من النحاس والزنك والقصدير ، تتميز بالصلابة .

١٠. **تخريم** : طريقة زخرفية تتم بإجراء ثقوب بالسنبك أو البنطة على سطح المعدن في تحديدات زخرفية منتظمة .

١١. **تخمير** : تسخين المعدن إلى درجة الإحمرار ، ويترك ليبرد ، ويترتب على ذلك نقص واضح في صلابة المعدن مع قابليته للتشكيل .

١٢. **تشفير** : إحدى طرق التشكيل المعدني بالطرق أو الميكنة وهي عبارة عن بروز مستعرض على حافة الجسم وعادة ما تكون بزاوية قائمة .

١٣. **تصفيح** : ويقصد به تغليف الأبواب والصناديق والعلب بألواح من النحاس تثبت بمسامير .

١٤. **تفريغ** : طريقة زخرفية تتم باقتطاع أجزاء من سطح المعدن بالأجن أو بمنشار التفريع" آركت " حسب سمك المعدن والتصميم الموضوع أو المطلوب تنفيذه .

١٥. **تقبيب** : إحدى الطرق المستخدمة في التشكيل المعدني وتجرى على السطح الداخلي للمشغولة وهي تؤهل المعدن للانتفاخ والانبساط والتمدد وتعرضه لتقليل السمك .

١٦. **تقنية** : هي مجموعة العمليات والمهارات والنظريات العلمية والمعرفية المرتبطة واللازمة لإنتاج مشغولة معدنية بداية من اختيار خامة التشكيل وحتى تصبح قائمة متكاملة . وتعني كذلك العملية التي تتميز بها المشغولة المعدنية عند تشكيلها بجانب أفكار وأحاسيس ودراية القائم بالتشكيل بأساليب الأداء وإمكانية الخامة وسعة الأدوات .

١٧. **تكفيت** : هو إدخال معدن في معدن آخر بدون لحام ؛ لرفع قيمة المعدن الأصلي ، وعادة مايكون المعدن المضاف من المعادن الثمينة .

١٨. **تنعيم** : عملية من عمليات التشطيب وبها يتم تحويل آثار الطرق على السطح المعدني إلى سطح ناعم أملس .

١٩. **جامة** : لفظة فارسية بمعنى لوحة أو إطار أو أية مساحة محاطة بإطار وهي تطلق في الزخرفة على وحدات بيضاوية أو مستديرة الشكل أو ذات شكل هندسي وبها عناصر زخرفية .

٢٠. **جمع** : " تطويع " وهو أحد الطرق المستخدمة في التشكيل المعدني وتؤهله للانقباض والانكماش وتجعله يتزايد سمكاً وهي تتبع عملية التقبيب في بعض القطع وتجرى على السطح الخارجي للمشغولة .

٢١. **حشوة** : مساحة مربعة أو مستطيلة مشغولة بزخرفة ، وتركب داخل إطار محدد لها وتثبت باللحام أو البرشام .

٢٢. **خصر وتفليج** : ويقصد به التوسيع عند الحافة ، وهي من العمليات الهامه التي تستخدم في الأباريق والأواني .

٢٣. **رنوك** : يعرفه منتدى العملات والطوابع العربي بأنه " جمع رنك وهي كلمة فارسية بمعنى لون أو شعار ، واستخدام الرنك كعلامة أو شعار يتخذها الشخص لنفسه للدلالة على وظيفته في معظم الاحيان ، وكان عبارة عن رسم معين لحيوان أو طائر أو أداة كالسيف، وقد يتألف الرسم من منطقة واحدة أو اثنتين أو ثلاث مناطق أفقية ، وكان صاحب الرنك يضعه على بيته والأماكن المنسوبة له وكل ما له علاقة بصاحب الرنك من قماش وأدوات وأسلحة وغيرها " .

٢٤. **ريبوسيه** : إصطلاح فرنسي أطلق على التشكيل بأقلام من الصلب المختلفة الأشكال والقطاعات للحصول على تشكيل بارز أو غائر عن طريق الطرق اليدوي بالدفع من الخلف .

٢٥. **سبك** : "سباكة " عملية يصهر فيها المعدن ويصب داخل قوالب معدة للنماذج أو الأشكال المطلوبة أو المجسمة ويستخدم قالب السباكة في عمل القطع النحاسية أو الحديدية التي يراد منها عدد كبير مكرر .

٢٦. **سندان** : أداة من أدوات الحدادين والنحاسين ولها أشكال مختلفة وتستخدم في أغراض تشكيل المعدن عليها .

٢٧. **شمعدان** : في موسوعة ويكيبيديا هو " حامل الشموع يصنع من مواد مختلفة وبأشكال عديدة وبعض هذه الشمعدانات ثمين للغاية من حيث المادة المصنوع منها أو لندرته وتاريخ صنعه وقدمه . حيث يصنع من الرخام أو النحاس أو الفضة ، وقد يكون محفوراً أو به نقوش أو مُطعم ، وقد يكون مخصصاً لحمل شمعة واحدة أو عدة شموع ، وبعض الشمعدانات لها مدلول ورمز خاص لطائفة بعينها " .

٢٨. **صانع** : يعرفه (الباشا ، ١٩٦٥م) بأنه " صاحب الصنعة أو الحرفة اليدوية ولتمييز الحرفة أو الصناعة يضاف إلى لفظة الصانع اسم الشيء المنوع ، وقد استخدمت قديماً للدلالة على صانع المعادن بمختلف أنواعها ووردت كثيراً على التحف والآثار بهذه الصيغة أو المصدر– صنعة أو صناعة – مقرونة بتوقيع الصانع على التحفة " . ص٦٨٩

٢٩. **طراز فني** : هو الطابع الفني الموحد لشتى الفنون والحرف على حد سواء إما لعصر من العصور أو لمجموعة من الفنانين أو الحرفيين .

٣٠. **قالب** : يعرفها (عبدالواحد ، ١٩٦٧م) بأنها " الأداة التي تستخدم في المسبك لتشكيل المصبوبة المطلوبة وقد يصنع القالب من الرمل الأخضر أو الرمل الجاف أو من المعدن " . ص٥٨

٣١. **قلب** : " الدليك " يعرفها (مخلوف ، ١٩٨١م) بأنها " النواة التي توضع في القالب لتكون حدود المصبوبة ، التي لايمكن تشكيلها بواسطة النماذج مثل الثقوب والفراغات والحيزات الداخلية " . ص٢١٨

٣٢. **لحام القصدير** : نوع من اللحام البسيط وهو سبيكة القصدير والرصاص ، وأدواته الكاوية ويتم بمساعدة النشادر وحامض الكلوروريك + خارصين .

٣٣. **مشكاوات** : يعرف (مخلوف ، ١٩٨١م) المشكاوات ومفردها مشكاة بأنها " هي كنور كوة غير نافذة " . ص٢١٨

٣٤. **مينا** : يعرفه موقع المعاني هو " طلاء تُغشى به المعادن له بريق شفاف أو معتم ، مُركب من مادة زجاجية عديمة اللون بالأكاسيد المعدنية ، وتصبح بعد تذويبها بالحرارة المناسبة قاسيةً جداً وغير قابلة للتغير " .

٣٥. **نقش وحفر** : هو عبارة عن اقتطاع جزء من سطح المعدن بوساطة أقلام من الصلب لها أطراف حادة ذات أشكال وقطاعات مختلفة إذ تترك خطوطاً غائرة مختلفة العرض والعمق على سطح المعدن ، وهذه العملية تستخدم في زخرفة سطح المعدن وإثراء ملمسه وإحداث تغيرات فيه لتزيد من قيمته الجمالية وعادة يختلف النقش عن الحفر باختلاف الأداة المستخدمة في التناول وكذلك من حيث الإزالة السطحية من سطح المعدن .

٣٦. **نموذج** : مجسم من الخشب أو من مادة أخرى مناسبة والنموذج هو المجسم المشكل ليستعمل لصنع قوالب السبك وهي قوالب مملوءة بالرمل المتماسك .

٣٧. **نيللو** : تعرفه العيسوي بأنه " خليط معدني فاحم اللون مكون من النحاس والرصاص والفضة والكبريت وملح النشادر تُملأ به خطوط للرسوم على صفائح المعدن " .

الفصل الثاني

أدبيات الدراسة

أولاً – الدراسات السابقة

ثانياً – الإطار النظري :

١. النشأة التاريخية للفن الإسلامي ودور الثقافة الإسلامية في صياغتها إلى العصر المملوكي .

٢. المفاهيم الفكرية للفنان الإسلامي وأثرها على التصور الجمالي للمشغولات المعدنية

٣. المؤثرات الثقافية على المشغولات المعدنية المملوكية

٤. المنطلقات الفكرية المؤثرة على صياغة المشغولات المعدنية المملوكية



أدبيات الدراسة

أولاً : الدراسات السابقة

تناولت الدراسات والأبحاث العديد من الموضوعات المتصلة بموضوع هذا البحث سواء كان ذلك دراسة منفصلة أو جزء من دراسة مرتبطة بموضوعات أخرى ، وهذا الجزء من البحث تناول فيه الباحث عدد من هذه الدراسات للوقوف على الجوانب المختلفة والمتصلة بجوهر البحث، ولتحديد علاقة هذه الدراسة الذي نحن بصدد القيام بها بغيرها من الدراسات والأبحاث الأخرى ، وسنتعرف في الصفحات التالية على أهم هذه الدراسات والبحوث التي تناولها العديد من الباحثين والمؤرخين ، سواء كان ذلك يتصل بجوانب تاريخية أو فنية أو اجتماعية أو تقنية أو بغيرها من الجوانب التي لها علاقة بموضوع البحث ، وهي كالتالي :

الدراسة الأولى :

دراسة آمال أحمد العمري بعنوان " الشماعد المصرية في العصر العربي منذ الفتح حتى نهاية العصر المملوكي (١٩٦٥م)" . رسالة ماجستير غير منشورة ، كلية الفنون التطبيقية ، جامعة حلوان . القاهرة .

تناولت الباحثة أحد مشغولات الإنارة المعدنية والمرتبطة بأحد مشغولات موضوع البحث حيث تعرضت لها من خلال :

١. الوصف والتحليل من حيث الشكل العام وأغراضها الاجتماعية والوظيفية وكيفية تطويرها .

٢. اهتمت بالجوانب الزخرفية الهندسية ، والنباتية ، والحيوانية وموضوعاتها ومدلولها الفني والاجتماعي .

٣. أوضحت أن هناك مدرستان للمشغولات المعدنية أحداهما في الموصل والأخرى بالقاهرة .

٤. اهتمت الدراسة بتاريخ الشماعد واسم صفاتها وقدراته الحرفية في إخراج العمل الفني .

ورغم أن الباحثة قد تناولت نوعيته بين مشغولات الإضاءة المعدنية وهي جانب من جوانب الدراسة الحالية الأمر الذي يفيد مجال هذه الدراسة غيرَ أن الباحث سوف يركز دراسته على :

١. المشغولات المعدنية كلها في جميع الاستخدامات وذلك في العصر المملوكي دون غيرها من الفترات الإسلامية .

٢. استخلاص ما يمكن من خلال العلاقة بين الهيئة العامة والأساليب المستخدمة في تنفيذ تلك المشغولات بما قد يفيد مجال أشغال المعادن داخل قسم التربية الفنية .

الدراسة الثانية :

دراسة بثينة يوسف المنياوي (١٩٨٠م) بعنوان : "الاستفادة بالعناصر الزخرفية في العصر المملوكي في مصر في الإنتاج الفني المعاصر". رسالة ماجستير غير منشورة ، كلية الفنون التطبيقية ، جامعة حلوان . القاهرة .

هدفت هذه الدراسة إلى :

١. استخلاص أساليب فنية وعناصر زخرفية تكون ذات أساس وصلة بالفن الإسلامي .

٢. إثبات بأن الفن الإسلامي ليس فناً زخرفياً لا يدل على مضمون ، وإنما هو فن يقوم على أساس فكري يتحرك على أسس ثقافية وعلمية .

٣. الكشف عن الأسس الفنية في التصميمات الموجودة في المنتجات الإسلامية التي تأخذ صفة الانتشار العالمي كالمنتجات المعدنية .

ويستفيد البحث الحالي من هذه الدراسة في إلقاء الضوء على العناصر الزخرفية في العصر المملوكي فقط .

الدراسة الثالثة :

دراسة مجدي محمد حامد (٢٠٠٠م) بعنوان : "تطور وتحليل النظم الهندسية في الفنون الإسلامية وكيفية الاستفادة منها في مجالات التصميم" . رسالة دكتوراه غير منشورة، كلية التربية الفنية ، جامعة حلوان . القاهرة .

هدفت الدراسة إلى :

١. تغذية المداخل التجريبية بقسم الزخرفة بالكشف عن مفاهيم جديدة لتحقيق النظام العام في مجال التصميمات من خلال الأسس التنظيمية للفكر الهندسي الإسلامي .

٢. إتاحة الفرصة للتخلص من عملية النقل الحرفي للوحدات الهندسية الإسلامية إلى استيعاب الأسس التنظيمية لمكونات الأشكال في الفن الإسلامي وذلك لتنمية القدرة على الابتكار .

ويستفيد البحث الحالي من هذه الدراسة في :

١. الجزء الخاص بتفهم النظم البنائي الشكلي في المشغولات الإسلامية .

٢. أثر النظم البنائي الشكلي في بناء المشغولة المعدنية .

الدراسة الرابعة :

دراسة محمود عبد النبي محمد أحمد (١٩٩٤م) بعنوان : "الاستفادة من تحليل بعض العناصر الطبيعية النباتية في تصميم المنتجات المعدنية" . رسالة ماجستير غير منشورة ، كلية الفنون التطبيقية ، جامعة حلوان . القاهرة .

هدفت الدراسة إلى :

١. الاتجاه نحو الطبيعة لإثراء التفكير وتنمية الابتكار من خلال تحليل العناصر الطبيعية .

٢. الاستفادة من نتائج تحليل العناصر الطبيعية النباتية لبناء تكوين الأشكال من خلال ثلاثة أهداف رئيسية هي :

- الوصول إلى تصميمات جديدة ومبتكرة من خلال الدراسة التحليلية للعناصر النباتية .
- كيفية توجيه نظر المصمم نحو ملاحظة الأشياء في الطبيعة وتحليلها ومحاولة الاستفادة من نظم تركيبها ونظم أدائها لوظائفها ونظم نسقها بعضها مع البعض في العملية التصميمية .
- عمل دراسات تطبيقية في مجال التشكيل البارز والغائر على الأسطح المعدنية .

ويستفاد من هذه الدراسة للبحث الحالي أثناء الممارسات التجريبية في :

١. التوصل للعناصر الابتكارية المستمدة من التراث الفني الإسلامي .

٢. تطويع العناصر الابتكارية في مشغولات مستحدثة .

الدراسة الخامسة :

دراسة إيمان علي رشدي الهواري (٢٠٠٧م) بعنوان : "الفنون الإسلامية كعناصر فاعلة في الانتشار الثقافي" . رسالة ماجستير غير منشورة ، كلية الفنون التطبيقية ، جامعة حلوان . القاهرة .

هدفت هذه الدراسة إلى :

١. نشر الثقافة الفنية المتعلقة بالفنون الإسلامية في المجتمع المصري والعربي والدولي بمختلف الطرق .
٢. الاستثمار الجيد للمقدرات الثقافية مادياً .
٣. الكشف عن القيم الإنسانية الإسلامية وطرحها في صورة فنية معاصرة .

وتفيد هذه الدراسة البحث الحالي في إعداد منطلقات تجريبية جديدة للصياغة في مجال أشغال المعادن يمكن تبنيها في التدريس والتجريب الفني .

الدراسة السادسة :

دراسة حسن الباشا (١٩٧٠م) بعنوان : "القاهرة تاريخها فنونها وآثارها المنجزة" . دار الكتب . القاهرة .

ركزت الدراسة على :

١. المباخر باعتبارها من المنتجات المعدنية التي شكلت مظهراً وتقليداً اجتماعياً يحبذ استخدام البخور ، وقطعة فنية تحظى بعناية الصناع والفنانين لما لها أهمية في المجتمع .
٢. تمثل المباخر المملوكية نموذجاً رائعاً لما بلغته صناعة المعادن في ذلك العصر .

٣. أهمية دراسة المبخرة في المجتمع باعتبارها وسيلة للتطيب والنظافة والرقية من العين والمرض وتبخير دور العبادة والمساكن الخاصة .

ومن الجانب التاريخي تذكر الدراسة أن تلك الحقبة جمعت المتناقضات فبينما هي مرحلة فوضى واضطراب سياسي ، إلا أنها في الوقت ذاته مرحلة إنتاج فني رائع حيث تقدمت الصناعات ومنها صناعة المعادن حيث اتخذ أفراد الشعب تحفاً من النحاس كالأباريق والمباخر والثريات والشماعد والطاسات والأواني .

وتفيد هذه الدراسة في :

١. تدعيم النماذج والأطر الفنية للمشغولات المملوكية .
٢. تدعيم الإطار النظري والشكلي في الفصل الرابع .

الدراسة السابعة :

دراسة ديماند ، م.س (١٩٥٤م) بعنوان : "الفنون الإسلامية" . ط٢ ، ترجمة : أحمد محمد عيسى ، ١٩٥٨م . دار المعارف . القاهرة .

ركز الباحث على :

١. الصفات التي تجعل التحف المعدنية المملوكية مميزة نظراً للزخارف النباتية التقليدية التي نقشت بها والتي أضافت لها جوانب تعبيرية وما شاع عن رسم أزواج من الطيور في مناطق مرتبة ونباتات مستمدة من الفن الصيني واستخدامهم للرنوك المعدنية .
٢. كل ما وصل إلينا من أبواب ، وصناديق مصفحة لحفظ القرآن الكريم ، ومقلمات ، وطسوت ، وشماعد ، ومرايا ، وغير ذلك مما استعملت فيه مختلف الأساليب الفنية في

زخرفة المعادن من تكفيت بالفضة ، والذهب ، والنيللو "معجون أسود " ، وتصفيح ، وحفر ، وتخريم .

٣. بعض المصنوعات التي قصد بها الاستعمال المنزلي كالصواني ، والأباريق ، والطسوت ، والمباخر ، والمرايا ، ومصنوعات أخرى تستعمل في المدارس والمكتبات مثل : المقلمات .

٤. الموضوعات التي تزخرف المنتجات المعدنية ، وأنها استمرت حتى أواخر القرن الثالث عشر وأوائل القرن الرابع عشر ثم قل استخدامها بالتدرج .

٥. تزايد استخدام الزخارف النباتية والكتابات بخط النسخ والثلث وبعض الكتابات الزخرفية بالخط الكوفي .

٦. ظهور النحاس المقصدر بالقصدير خلال القرن الخامس عشر .

ويمكن الإفادة من تلك الدراسة في :

١. استعراض النوعيات المختلفة من المشغولات المعدنية في العصر المملوكي .

٢. التعرف على بعض الأساليب التقنية المستخدمة في زخرفة تلك المشغولات إلى جانب بعض العناصر الزخرفية .

الدراسة الثامنة :

دراسة حسين عبدالرحيم عليوه (١٩٧٠م) بعنوان : "كراسي العشاء في عصر المماليك" . رسالة ماجستير غير منشورة ، كلية الآثار ، جامعة القاهرة . القاهرة .

ركزت الدراسة على :

١. الاهتمام بالقاهرة باعتبارها مركزاً للصناعات المعدنية من خلال المواد والأشكال والوظائف وكذلك طرق الصناعة وأساليب الزخرفة .

٢. أهمية العصر المملوكي باعتباره العصر الذهبي للصناعات المعدنية للقاهرة بسبب رعاية السلاطين للفن والفنانين ، والذي أتسم بدقة الصنع وغنى الزخارف المتنوعة .

٣. الكتابات العربية بصورها المختلفة على المشغولات المعدنية ، وتعدد طرق صناعتها وأساليب زخرفتها .

٤. الضعف الذي ساد الإنتاج الفني بقدوم الأتراك العثمانيين إلى مصر سنة ١٥١٧م وافتقار القاهرة إلى الأفذاذ من صناعها بعد أن أرسلهم السلطان سليم إلى آسيا الصغرى .

٥. دراسة المحابر وصناديق المصاحف والإسطرلابات بالوصف ، وكذلك المنتجات المستعملة في المنازل والقصور مثل الموائد والصواني علاوة على ما كان يستخدم كوسيلة إضاءة أهمها المسارج والشماعد والثريات فتقدم لها الوصف بالأبعاد .

٦. المشغولات المعدنية التي تتميز بالرسوم النباتية والأشكال الهندسية الكثيرة الزوايا والكتابات وبخاصة خط النسخ المملوكي ، والمحفوظة بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة .

وتفيد هذه الدراسة الباحث في :

١. تدعيم الوصف الشكلي .

٢. التعرف على أساليب زخرفة المشغولات المعدنية في العصر المملوكي .

الدراسة التاسعة :

دراسة قاسم حسين (١٩٧٢م) بعنوان : "المواصفات الجمالية للأواني المعدنية في أواخر القرن التاسع عشر" . رسالة ماجستير غير منشورة ، كلية التربية الفنية ، جامعة حلوان . القاهرة .

يوضح الباحث في هذه الدراسة :

١. المواصفات الجمالية وطرق تشكيل الأواني المعدنية الشعبية في أواخر القرن التاسع عشر وبيان أغراضها النفعية .

٢. الخبرات الصناعية التي ساعدت في تطوير الأدوات المستخدمة في صنع الأواني المعدنية الشعبية ، وأطوار التصنيع التي تمر بها قطعة المعدن الخام وحتى مراحلها الأخيرة .

٣. الإشارة إلى بعض الحرف المكملة لصناعة الأواني النحاسية كالحدادة والسباكة وتبييض النحاس وكذلك نوع الخامات المستخدمة وطرق تشكيلها يدوياً أو آلياً طرقاً أو سباكة .

وتفيد هذه الدراسة في التعرف على تاريخ حرف تشكيل المعادن الباقية في مصر والتي ازدهرت في العصر المملوكي وأنواعها وأساليبها وأهميتها في صياغة المشغولات المعدنية في العصر المملوكي .

الدراسة العاشرة :

دراسة ريتشارد إيتينجها وزن R.Eiitnghousen (**١٩٧٨م**) ، **بعنوان** : **"الفنون الزخرفية والتصوير شخصيتها ومجالها" . المجلس الوطني للثقافة والعلوم . الكويت**

يتناول الباحث في دراسته :

١. الفن الإسلامي ، وكيف أنه يمثل وحدة متكاملة متصلة الأجزاء من الناحية الجمالية ، وإن اختلف في الطرز ، ويؤكد أن تلك الوحدة توجد في نماذج الفن الإسلامي .

٢. التأكيد على أن المسلمين قد استهلوا الرموز الفنية التي وجدت في الحضارات السابقة وأنهم أدخلوها ضمن المصطلح الفني الإسلامي .

يرتبط البحث الحالي بهذه الدراسة في أحد الجوانب الجمالية وانعكاسها في الفن الإسلامي وهي الرمزية حيث يرجع بعض العناصر الجمالية في الفنون الإسلامية لأسباب رمزية تتعلق بالعقيدة كالمشكاة والثريات المعدنية ويستشهد فيها بآيات القرآن الكريم .

الدراسة الحادية عشرة :

دراسة سمير الصايغ (١٩٨٨م) في كتابة "الفن الإسلامي" (قراءة تأملية في فلسفته وخصائصه الجمالية) . دار المعرفة . بيروت

يتناول الباحث في دراسته بعض الموضوعات الهامة والتي أثرت في الفن الإسلامي كالتالي :

١. التوحيد والربط بين الفن والدين والشهادة على المطلق .
٢. غياب الزمان والمكان في الفن الإسلامي باعتباره تعبيراً عن المطلق (الله) .
٣. غياب الموضوع كمبدأ جمالي ، والنظام الخاص في الفن الإسلامي .
٤. تناول مفهوم التجريد في الفن الإسلامي وفي الفنون الحديثة .

وترتبط هذه الدراسة بالبحث الحالي من خلال :

١. تدعيم الجوانب الفلسفية الجمالية في المشغولات المعدنية ، وتفسيرها وفق العقيدة الإسلامية ، والتي أثرت على الشكل والتناول الزخرفي والتقني ، والأسلوب الذي اتبعه الفنان وفق مذهبه العقائدي الإسلامي .
٢. ترجمه القطعة الفنية وإلقاء الضوء على القيم الجمالية المستقاة من تلك الأعمال .

وهكذا يتبين لنا مما تقدم من تلك الدراسات أن بعضاً منها يغلب عليه وجهة النظر الأثرية حيث الوصف الظاهري ، وتاريخ ومكان الصنع ، وبعضها يقدم الخلفية التاريخية والحياة الاجتماعية ، والبعض الآخر يقدم الجانب التشكيلي للآنية المعدنية .

وبعد هذا العرض السريع لأهم الدراسات التي أسهمت في الكشف عن حياة المماليك وفنونهم ، والتي كانت عوناً وإرشاداً للباحث بما تضمنته من آراء استند إليها في موضع بحثه بجانب سعيه نحو الإجابة على أسئلة الدراسة ، والتوصل إلى الأهداف والنتائج ، وكذلك التوصيات ، وعلى الله التوفيق والرشاد .

ثانياً : الإطار النظري

١ – النشأة التاريخية للفن الإسلامي ودور الثقافة الإسلامية في صياغتها إلى العصر المملوكي :

مقدمة :

ظهر الدين الإسلامي في شبه الجزيرة العربية ، وكانت هذه الأرض الصحراوية وقت مولد الرسول (صل الله عليه وسلم) تقع على أطراف إمبراطوريتين عظيمتين ذات حضارات كاملة وفنون عريقة ، الإمبراطورية الفارسية (الساسانية) والرومانية (البيزنطينية) ، ولم يكن لهذه البقعة الكبيرة زعيم يقودها ويجمع شمل قبائلها المتناحرة التي تفاوتت عقائدها ، فبينما تدين قلة بالديانات السماوية ، تؤمن الأغلبية بالآلهة الوثنية ، ويرمزون لها بالأصنام الحجرية . وتشير (علام ، ١٩٨٩م) : إلى أن " وقوع الجزيرة العربية بين عدة شواطئ وبحار ساعد على جعلها مركزاً تجارياً رئيسياً ، حيث كانت مكة هي المركز التجاري الرئيسي في شبه الجزيرة العربية بالإضافة للمركز الديني الذي صار لها بعد إعادة بناء الكعبة عام ٦٠٨م ، حيث كان يحج إليها العرب لتقديم فروض الطاعة للآلهة والتبرك بالحجر الأسود " . ص١٦

وبعد ظهور الدين الإسلامي على يد نبينا محمد (صل الله عليه وسلم) والذي استطاع أن يوحد به أهل بلاد الحجاز ويبعث في نفوسهم إيماناً شاملاً بالدين الجديد ، وبهجرته (صل الله عليه وسلم) وأصحابه إلى المدينة المنورة تم تأسيس دولة الإسلام هناك ، وبالتالي نشأ في المدينة المنورة مجتمع إسلامي منظم يرتبط بدين جديد ، ويشير (البهنسي ، ١٩٩٨م) : أن "البداية الحقيقية لهذا الدين عندما بنى الرسول مسجده في المدينة ، وفتح مكة وهدم أصنام الكعبة

ليدين الناس بدين جديد بالتالي تنفيذ عقائدهم ومفاهيمهم الفكرية المختلطة بالعقائد والتقاليد القديمة والتي امتزجت وبدأت في الظهور في الأزمنة اللاحقة في صورة إبداعات متكررة " . ص١٩

لذا فقد شكلت الهجرة النبوية من مكة المكرمة إلى المدينة المنورة منعطفاً حاسماً في مسار التاريخ الإسلامي ؛ وذلك نظراً لما أسست له من تحولات عميقة وجذرية سواء على المستوى السياسي أو الاجتماعي أو الاقتصادي ، فقد بات من المتفق عليه بين المؤرخين أن الهجرة النبوية كانت إعلاناً لبزوغ مرحلة الدولة الإسلامية ، بعد مرحلة الدعوة في مكة المكرمة ، وقد وضع الرسول (صل الله عليه وسلم) خلال هذه المرحلة الجديدة المعالم الأساسية للمجتمع الإسلامي في كل أبعادها ، الفردية والجماعية ، العامة والخاصة ، ويمكن أن نطلق على هذه المرحلة مسمى الوقت المطلق لبداية نشأة الفن الإسلامي ، الذي أهتم بالجانب العمراني أولاً في بداية تأسيس الدولة الإسلامية ، والذي أسسه الرسول (صل الله عليه وسلم) بعد الهجرة لإعادة تهيئة مدينة صغيرة ؛ ليجعل منها في وقتٍ وجيز نسبياً حاضرة مهمة نافست ولا تزال أهم حواضر عصرها .

وقد كان بناء المسجد هو أول عمل باشره الرسول (صل الله عليه وسلم) بعد دخوله يثرب ، وقد اختار له الموضع الذي بركت فيه ناقته ، وتم بناء المسجد ، حيث جعُل طوله مما يلي القبلة الى المؤخرة مائة ذراع ، وفي الجانب مثل ذلك أو دونه ، ثم بُني باللبن وجعلت أعمدته من جذوع النخل ، وسقفه بالجريد ، وجعلت قبلته في اتجاه الشمال ، نحو بيت المقدس ، قبل أن يأتي الأمر الإلهي بتغيير القبلة نحو مكة المكرمة سنة ٢هـ ، لقوله تعالى : ﴿ **قَدْ نَرَى تَقَلُّبَ وَجْهِكَ فِي السَّمَاءِ فَلَنُوَلِّيَنَّكَ قِبْلَةً تَرْضَاهَا فَوَلِّ وَجْهَكَ شَطْرَ الْمَسْجِدِ الْحَرَامِ وَحَيْثُ مَا كُنْتُمْ فَوَلُّوا وُجُوهَكُمْ شَطْرَهُ** ﴾ (البقرة ١٤٤) .

وتكمن الأهمية الروحية للمسجد ، ومركزية دوره في الحياة العامة للمسلمين ؛ باعتباره مجالاً وفضاءً ليس فقط للعبادة ، ولكن ليتلقى فيه المسلمون تعاليم الإسلام وتوجهاته ، ومنتدى تلتقي فيه وتتآلف العناصر القبلية المختلفة التي طالما نافرت بينها النزاعات الجاهلية وحروبها ، وقاعدة لإدارة جميع الشؤون ، وبرلماناً لعقد المجالس الاستشارية التنفيذية ، ومع ذلك كله مأوى لعددٍ كبير من المهاجرين اللاجئين الذين لم يكن لهم دار ولا مال ولا أهل .

هذه الأهمية للمسجد يترجمها الجانب العمراني ، إذ لا يخفى أن المسجد الجامع الذي أسسه الرسول (صل الله عليه وسلم) كان يحتل مركز المدينة ، ويشكل نواتها فمنه وإليه تمتد الشوارع والطرق الرئيسية في اتجاه ضواحي وأطراف المدينة .

وبعد وفاة الرسول (صل الله عليه وسلم) حكم الخلفاء الراشدين ، فترة من الزمن مدتها ثلاثون سنة ، ثبتوا دعائم العقيدة ، وجمعوا القرآن الكريم ، وحاربوا المرتدين ، وفتحوا البلدان .

وفي أثناء هذه الفترة توسعت الدولة الإسلامية خارج الجزيرة العربية لتشمل بلاد الشام سوريا ولبنان والأردن وفلسطين وقبرص والعراق ومصر ، وكان مركز الدولة في المدينة .

ويشير المصدر السابق (١٩٩٨م) إلى أنه في " أقل من نصف قرن كان نصف العالم المتحضر تحت حكم موحد في ظل الإسلام ، وبالتالي انتشرت اللغة العربية في عديد من الأقطار الأسيوية شرقاً وأقصى الغرب لبلاد الأندلس وكان انتشار العربية رمزاً لانتشار الثقافة العربية وحضارتها " . ص١٩

ولم يتعرض الحكم الإسلامي لديانة أهل البلاد التي فتحوها ، كما استمرت اللغات الأصلية مستخدمة في الكتابات الرسمية لفترة بعد الفتح الإسلامي مثال اللغة البهلوية في إيران

والعراق واللغة الإغريقية في مصر وسوريا ، وهذه الفترة من الزمن نطلق عليها الوقت النسبي لنشأة الفن الإسلامي الذي بدأ بالتدرج ثم الإنتشار مع الإحتفاظ بالهوية الإسلامية .

وقد ذكر (أيسن ، ١٩٨٠م) : بداية " اهتمام العرب المسلمين بالفنون التشكيلية بعد انتقال مركز الخلافة الإسلامية لخارج شبه الجزيرة العربية ، حيث كانت الفنون التي ظهرت قبل الإسلام في الجزيرة العربية مقتصرة على الجزء الجنوبي وكانت مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بالديانة الوثنية " . ص٢٩ وقد أشار المصدر السابق (١٩٨٠م) إلى أن " أغلب الآثار الفنية ذات الأصل العربية الواقعة على الحدود السورية وبلاد اليمن ترجع للعصر الإغريقي والروماني " . ص٤٠

وقد استمر اهتمام الحكام المسلمين بعد ذلك بفنون البلاد التي تكونت منها إمبراطوريتهم الواسعة والتي كانت مراكز حضارات عريقة ازدهرت فنونها قبل العصر الإسلامي وقد تميزت بطرزها الخاصة المحلية ، ثم انتقلت هذه الأساليب من قطر إلى آخر ، كما أضاف الفنان إليها بعض الأساليب الجديدة التي تلاءمت مع الأحداث الاجتماعية الناشئة عن الدين الجديد ، ولقد نتج عن هذا الامتزاج فنون ذات طرز وأساليب جديدة تختلف عن فنون البلاد الأصلية ، وقد نسبت هذه الأساليب الإسلامية الجديدة لمدارس فنية ازدهرت بتشجيع الأسر الحاكمة التي تمكنت من فرض سلطانها على الإمبراطورية الإسلامية أو على أجزاء منها ، ونرى أولى هذه المدارس والتي بدأت بعصر خلافة بني أمية ثم العصر العباسي كما تكونت خلافات إسلامية مستقلة في الأندلس ومصر وتركيا وإيران ويمكن إعطاء ملامح مميزة لهذه المدارس الفنية وحتى العصر المملوكي في الأجزاء التالية :-

أ) ملامح موجزة للفن الأموي وتأثيره على المشغولات المعدنية :-

نشأ الطراز الأموي بحكم بنو أمية في النصف الثاني من القرن الأول الهجري واهتموا بكافة أفرع الفن في محاولة للتوصل لطراز فني جديد التقت به تأثيرات فنية مختلفة أطلق عليه الفن الإسلامي في العصر الأموي والفن الأموي هو فناً مركباً أستمد عناصره المختلفة من الفنون التي كانت سائدة في البلاد التي فتحها الإسلام في منطقة الشرق الأوسط فالهندسة الأموية المعمارية دينية كانت أو مدنية مشتقة أصولها من الهندسة الهلينستية والبيزنطية والساسانية ، كذلك الزخارف المعمارية التي عرفت في فنون ما قبل الإسلام ، بل حوروا فيها وأضافوا إليها ما يتفق مع ثقافتهم ، وينتج عن ذلك التحوير والإضافة ظهور فن جديد يختلف عما اشتق عنه من الفنون ونلاحظ استخدام العناصر الآدمية وعناصر الحيوان والنبات والرموز المختلفة والتقسيمات الهندسية للحيز الفني ، كما برعوا في الفنون التطبيقية .

وقد استخدموا النحاس والبرونز والذهب كخامات أساسية في صناعة وتشغيل المعادن التي استخدمت فيها الأواني المعدنية والطشوت والحلي إلا انه لم يعثر على الكثير من القطع المعدنية التي يمكن نسبتها إلى هذا العصر ويوضح شكل رقم (١) إبريق بجسم كروي ورقبة اسطوانية ومقبض طويل وصنبوره على شكل ديك يصيح ، ويزخرف بدن الإبريق بأسلوب النقش الغائر المحفور على شكل دوائر وبداخلها وريدات ، كما أن نهايته تزينها زخارف مفرغة من أشجار النخيل ويزين المقبض بزخارف منقوشة بتفريعات نباتية وثمار الرمان (دليل المتحف الإسلامي بالقاهرة ص ٤٥) ، ويلاحظ في شكل هذا الإناء مدى تأثر الطراز الأموي بالفنون الساسانية في الوحدات الزخرفية واستخدام الكائنات الحية بنفس الأسلوب الساساني ويوضح الإناء مدى التقدم في الصياغة الشكلية والزخرفية لبدن الإناء في العصر الأموي .



شكل رقم (١)

إبريق من النحاس وجد في مصر في منطقة الفيوم (٢هـ)

المتحف الإسلامي بالقاهرة – تصوير الباحث

ب) ملامح موجزة للفن العباسي وتأثيره على المشغولات المعدنية :

بإنتقال عاصمة الخلافة الإسلامية إلى بغداد على يد الخلفاء العباسيين نشأت مدرسة جديدة في الفن الإسلامي ، اهتمت بالفنون والآداب والثقافة وذاع صيتها في العالم الإسلامي ، وقد شمل هذا التقدم كل أشكال الفنون والعمارة حيث حاول الخلفاء العباسيين محاكاة الحكام الساسانيين والأتراك ببناء المساجد والمدن ، وإضافة عنصر الأبهة والفخامة على نقوشهم الدقيقة ، كما استخدمت الوحدات الزخرفية المستلهمة من العصر الأموي والفارسي كأوراق العنب وكيزان الصنوبر والمراوح النخيلية والزهور ، إلى جانب استخدام الكتابات الكوفية والعناصر الآدمية والحيوانية ، كما ظهرت البدايات الأولى للرقش العربي " الأرابيسك " كما استخدم أسلوب الحفر المائل في الزخرفة واكتشف البريق المعدني في فن الخزف ، وقد استخدمت هذه الأساليب والزخارف في صناعة التحف المعدنية كالأباريق والحلي وسك العملة والشماعد وخاصة في إيران ،

حيث كثرت الزخارف المنقوشة على الأطباق الفضية الساسانية شكل (٢) إلا أن أساليب الحفر التي ظهرت بها عناية في بعض التفاصيل الدقيقة توضح حلقات الاتصال بين الطراز الساساني والإسلامي الذي ظهر في إيران ، وقد صنفت الأباريق شكل (٣) التي تظهر بها عناصر زخرفية إيرانية مثل الحيوانات المجنحة برؤوس آدمية داخل جامات بيضاوية بالإضافة للزخارف النباتية وأشرطة الكتابة الكوفية شكل (٤)



شكل (٢)

طبق فضي به وحدات زخرفية آدمية وحيوانية

بارزه وغائرة . إيران . القرن الرابع

نقلاً عن (نعمت علام ، ١٩٨٩م) متحف طهران



شكل (٣)

إبريق ذهبي به زخارف على هيئة حيوانات مجنحة

برؤوس آدمية استخدم فيه أسلوب التقبيب والحز والحفر (القران)

القرن الرابع متحف فرير واشنطن



شكل رقم (٤)

خاتم ذهبي مزين بالنقش البارز بكتابات كوفية شهادة الإسلام

وزخارف هندسية على البدن

متحف نيويورك نقلاً عن Civilistoon Lovers.Com

وفي العهد الطولوني راجت صناعة الحلي والأدوات النحاسية واستخدمت الأساليب التقنية كالخز والتخريم والصب بالنحاس ، كما صنفت الأدوات الموسيقية التي استخدمت في المواكب والأعياد من الذهب والفضة .

ج) ملامح موجزة للفن الفاطمي وتأثيره على المشغولات المعدنية :

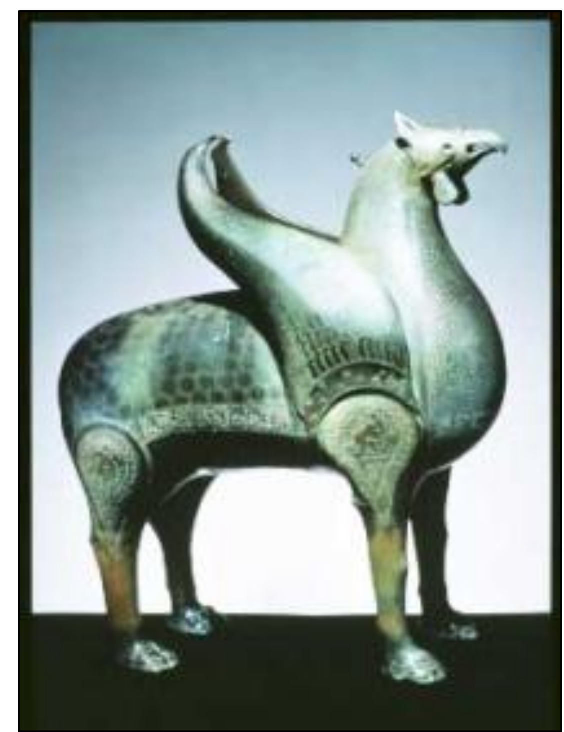
لما تم للفاطميين غزو مصر وهم الفرع العلوي الذي ينتمي إلى علي بن أبي طالب نقلوا مركز الحكم من المهدية إلى القاهرة ، حتى أصبحت لها أثر كبير في العالم الإسلامي ، حيث تخلصت مصر من تبعيتها للخلافات الإسلامية ، وقد ازدهرت العمارة والفنون بشكل كبير في هذا

العصر وتشكلت معها بعض الملامح الأساسية في الفنون الإسلامية سواء في النقش والزخرفة والعناصر المعمارية ، حيث تأثرت الفنون بالطراز العباسي الساساني وبالفنون الإغريقية والقبطية وكانت الرسوم الآدمية والحيوانية هي العنصر الرئيسي في الزخرفة إلى جانب الزخرفة النباتية "الأرابيسك " .

كما ظهرت في أواخر العصر الفاطمي البدايات الأولى لظهور الصياغات الهندسية النجمية لتكوين الزخارف الهندسية والذي شاع فيما بعد في العصر المملوكي .

وقد برع الفاطميون في إنتاج الصناعات المعدنية التي تستخدم في أغراض عملية كالأباريق والأواني ، إلى جانب المستخدمة في أغراض الزينة ، كذلك أنتجت قطع استخدمت في أغراض أخرى كصنابير فسقيات المياه التي كانت تشكل أحياناً على هيئة أسود من البرونز ومن أشهر تحف الزينة حيوان من البرونز له جسد أسد مجنح ورأس طائر (شكل ٥) ، ويزين سطحه زخارف منقوشة تصور سباعاً وصقوراً وكتابات دعُائية للسلاطين والحكام بالخط الكوفي ويتضح من صياغته الأسلوب الإسلامي الذي لا ينقل الواقع وإنما بأسلوب يجمع ما بين الواقع والخيال بما يتفق ومتطلبات الفكر الإسلامي في تناول الحرف .

كما احتوت التحف المعدنية على العديد من الحلي الذهبية المرصعة بالأحجار الكريمة والزخرفة بالمينا (شكل ٦) ، حيث استخدم فيه أساليب السلك المشبك ، والشذرات الذهبية " القطر " ، وتشكيل الأقراط على هيئة " أهلة " هو أسلوب مستمد من الفن الساساني حيث يشير الهلال للتاج الساساني ، أما أساليب التقنية فهي مستمدة من الأساليب المحلية السابقة على العهد الفاطمي ، كما انتشرت صناعة الشماعد والمسارج وأقراط الأنوف والتي استمدت أساليبها من فنون الشرق الأوسط القديم .



شكل (٥)

طائر من البرونز به زخارف منقوشة

القرن ٤ هـ

العصر الفاطمي

نقلا عن Antiqves.com



شكل (٦)

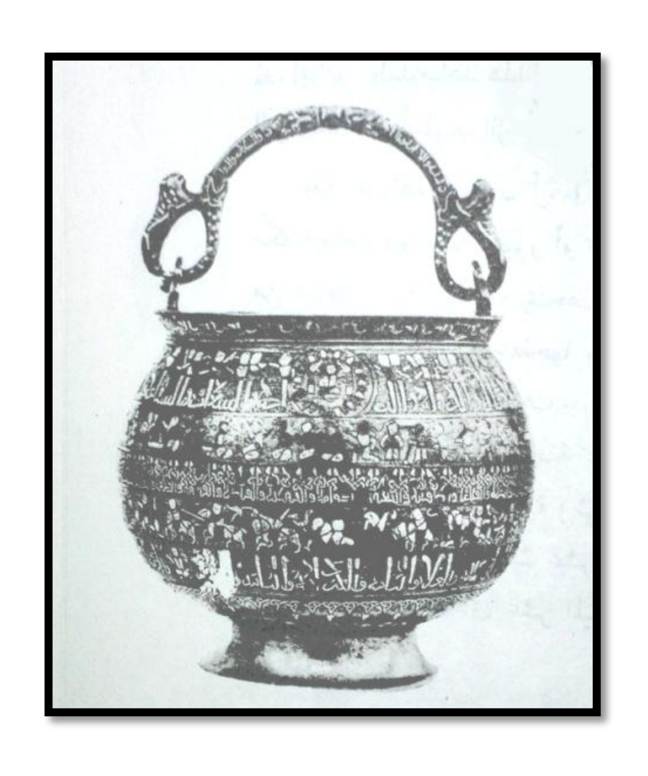
قرط من الذهب منقوش بالأسلاك المفرغة والمينا الملونة القرن ٥هـ . العصر الفاطمي

المتحف الإسلامي بالقاهرة . تصوير الباحث

د) ملامح موجزة للفن السلجوقي وتأثيره على المشغولات المعدنية :

ازدهرت صناعة التحف المعدنية في إيران ، وكان الأسلوب السائد في زخرفة التحف المعدنية هو النقش السطحي ، ولكن سرعان ما ظهر أسلوب جديد في إيران والعراق ينحصر في ملء الزخرفة المحفورة على سطح الإناء بشرائط من الفضة والنحاس الأحمر أو بكليهما وتعرف هذه العملية باسم " التكفيت " ، وقد استخدمت في الأطباق والأواني وفيها قدر من البرونز المكفت بالفضة والذهب شكل (٧) ؛ حيث تظهر الزخارف المكفتة في خمسة أشرطة أفقية

مزخرفة برسوم آدمية لفرسان وصيادين وأشخاص في مجالس طرب ، وموسيقيون وبهلوانات وكتابات نسخية وكوفية ، وتنتهي بعض قوائم الحرف بأشكال رؤوس آدمية أو حيوانية ، وهذه من الإضافات السلجوقية الإيرانية ويمكن التعرف على تاريخ القدر من خلال توقيع الصانع والتاريخ .



شكل (٧)

قدر من البرنز المكفت بالفضة والذهب

القرن ٦ بإيران

متحف الارمتياج بروسيا

نقلا عن Antiqves.com

ومن أهم القطع في هذا العصر الأواني المتعددة الأضلاع المزخرفة برسوم مكفته ومحفورة ومجسمة لطيور وحيوانات ، ومنها إبريق من البرونز ذو رقبة طويلة (شكل ٨) يتكون بدنه من اثني عشر ضلعاً مزين سطحها بزخارف متشابكة تنتهي من أعلى برءوس حيوانات مختلفة وتضم هذه الزخارف جامات بها رسوم فلكية ، كما تظهر في زخارف رقبته الأسلوب الذي أدخله السلاجقة على الزخارف الكتابية وهو انتهاء حروف الكتابة النسخية بأشكال رؤوس آدمية .

ويتضح من ذلك النموذج التقدم الكبير في النقش ، والتنغيم السطحي ، وتحويل السطح الأصلي إلى جزئيات متعددة يصعب معها التعرف على ماهية الخامة الأصلية . وهي أحد الأنماط

الأصلية التي اكتسبها الحرفي الإسلامي في صياغته للخامة من استلهامه للأفكار الإسلامية المستمدة من العقيدة ، والتي سيطرت على توجهات الفن في كافة الأقطار العربية .



شكل (٨)

إبريق من البرونز المكفت بالفضة

إيران. القرن ٧هـ

متحف المتربوليتان نقلاً عن Antiques.com

وقد تبلورت كل تلك الأساليب ووصلت إلى قمتها في العصر المملوكي وخاصة في أشغال المعادن ، بالرغم من كثرة الحروب والاغتيالات في هذا العصر ، وكثرة التنازع بين الحكام إلا أنه في هذا العصر صارت مصر مركزاً للخلافة العباسية ، وقد أدى ذلك لازدهار الحياة الثقافية والنهضة الفنية فيها ؛ حيث ظهرت العناصر التركية التي أدخلها المماليك وامتزجت بتقاليد فاطمية محلية وظهرت أيضاً العناصر المغولية المعاصرة ، مما أكد على تبلور وقوة الفن الإسلامي ووصوله لشخصيته المميزة في هذا العصر ، وهذا ما سيتم تناوله في الجزء القادم .

٢ – المؤثرات الثقافية على المشغولات المعدنية المملوكية :

لمحة عن المماليك في مصر : ٦٤٨ هـ – ٩٢٣هـ / ١٢٥٠ م – ١٥١٧م :

يشير هنا (محمود ، ١٩٧٣م) إلى " تعدد الدراسات والبحوث في الفترة المملوكية بمصر الإسلامية (٦٤٨هـ – ٩٢٣هـ) حيث تباينت الآراء ، إلا أن الإجماع يؤكد أن تلك الفترة الحافلة بالانتصارات التي تحققت والتي أوقفت الدمار الزاحف مع المغول من الشرق في أسوأ هجمة عسكرية بربرية شهدها تاريخ العصور الوسطى ، فقد استطاع المماليك في عين جالوت وقف ذلك الطوفان المغولي المدمر وحماية مصر من ذلك الخراب والدمار الذي لحق ببغداد والشام بل قضوا على آمال المغول في أوروبا " ص ٧٧ .

وقد تحققت في أثرها عظمة مصر المملوكية في الثراء المادي والحضاري وتجلى ذلك في مظاهر الثروة وشيوع الرخاء وازدهار الحركة المعمارية والفنون بعامة .

ويذكر (الشرقاوي ، ١٩٥٦م) أن " تلك الفترة كانت توصف بأنها تحمل المتناقضات فمرجع ذلك إلى الدور القيادي الذي كانت تتمتع به مصر في عصر السلاطين العظام وسرعان ما ينهار ويضمحل في عصور السلاطين الضعاف وما أكثرهم وبخاصة في الدولة المملوكية الثانية المماليك البرجية ١٣٨٢/١٥١٧م " ص٢ .

ويضيف المصدر السابق (١٩٥٦م) :

" أنه يتبادر إلى الأذهان إذا ما ذكر المماليك صفات القسوة والغدر والجبروت والجهل ، وإذا ما ذكرت أيامهم ، وحكمهم اقترن بها ذكر الظلم والاستبداد والفوضى والشر ، ولا نكاد نجد أحداً من الناس ولا

من المؤرخين يذكر المماليك بشيء من جميل الصفات ولا تذكر أيامهم بشيء من الخير وإنما الذي يذكره الناس والمؤرخون ليس حقاً كله ، كما أننا نجد من المماليك من لم يكن قاسياً ولا غادراً ولا جاهلاً كما نجد من عهودهم وأيامهم ما كانت بعيدة عن أوصاف الظلم والاستبداد والفوضى" . ص٣

وذلك كما سبق أن أشرنا إلى سنوات حكم سلاطين عظام من المماليك البحرية مثل :

١. الظاهر بيبرس (٦٥٨ هـ — ٦٧٦ هـ / ١٢٥٩ م — ١٢٧٧ م) .

٢. المنصور قالوون (٦٧٨ هـ — ٦٨٩ هـ/ ١٢٧٩ م — ١٢٩٠ م) .

٣. الناصر محمد بن قلاوون خلال فترات حكمه الثلاث :

- (٦٩٣ هـ — ٦٩٤ هـ / ١٢٩٣ م — ١٢٩٤ م) .
- (٦٩٨ هـ — ٧٠٨ هـ / ١٢٩٨ م — ١٣٠٨ م) .
- (٧٠٩ هـ — ٧٤١ هـ / ١٣٠٩ م — ١٣٤٠ م) .

وكذلك سلاطين من المماليك البرجية – مثل :

١. السلطان برسباى (٨٢٥ هـ - ٨٤١ هـ / ١٤٢٢ م - ١٤٣٧ م) .

٢. السلطان الأشرف قايتباي (٨٧٢ هـ — ٩٠١ هـ / ١٤٦٧ م — ١٤٩٥ م) .

على أننا يجب أن ندرك أن هذه الصفات في الأفراد والعهود ، كما يذكر (الشرقاوي ، ١٩٥٦م) في موضع آخر نسبي فيقول " فليس من العدل ولا من الصدق التاريخي أن ننظر إلى أفراد المماليك وأيامهم نظرة مطلقة أو أن نخضهم لأراء ومقاييس لم تكن معتبرة ولا قائمة في

زمانهم ولم تكن مقدرة ومألوفة عند من يحيط بهم من الناس بل الحق والصدق أن ننظر إليهم مقترنين بغيرهم من الناس والحكام في عصورهم أو عهود قريبة منهم " . ص٣

نظم خاصة للمماليك :

يرى الباحث من خلال قراءاته أن المماليك كطبقة حاكمة لهم أنظمتهم الاجتماعية الخاصة بهم حيث طبيعتهم العسكرية .

فبداية تربية هؤلاء المماليك وتدريسهم كانت تمر بمراحل متعددة حيث كان تجار الرقيق يجلبونهم صبية بأعداد كبيرة ويعرضونهم على السلاطين فإذا مااختاروا قوى البنية موفور الصحة ومن يبدو عليه الذكاء تمت عملية الشراء ، ويوضعون في أبراج خاصة بهم ، ويوكل أمر تربيتهم وتعليمهم إلى الفقهاء والعلماء ؛ فتكون النشأة الدينية مع العلوم العامة .

أما في مرحلة الشباب فيختص بهم مدربون عسكريون لتلقينهم فنون الحرب والحياة العسكرية إلى جانب خدمة سيده وحراسته وأن يكون في ديوان الأمير ثم التدرج في المناصب إذا ما كانت مواهبه تؤهله لذلك .

ومن الغريب أن المماليك عاشوا أثناء حكمهم لمصر كطائفة منعزلة عما حولها ، واحتفظوا بشخصيتهم ، ولم يختلطوا بأفراد المجتمع المصري سواء من الأقباط أو المسلمين ، ولم يسمحوا لهم بالاندماج في صفوفهم ، ولم يتزوجوا منهم إلا فيما ندر ، وقد قصروا أعمال الجندية على أشخاصهم ؛ بل اشترطوا ألا ينخرط في سلك الأعمال الحربية إلا من يستوردونه من جديد لهذا الغرض .

أما أهل البلاد فاستبعدوا من سلك الجيش واقتصرت وظائفهم على الوظائف المعاونة وعلى ذلك فالقول بأن المماليك في مصر لم يختلطوا بأهلها بل ظلوا في معزل عنهم محتفظين

بجنسيتهم وعاداتهم كان حقيقة ، فهذه العزلة والترفع التي انفرد بها المماليك عن أفراد المجتمع المصري حتى صارت من أهم خصائصهم .

ويذكر (حسن ، ١٩٤٨م) أنه " على الرغم مما كان بينهم من مشاحنات وانقسام إلا أنهم كانوا في وحدة تامة كطائفة أو مجموعة إزاء العالم الخارجي الذي كانوا يواجهونه كعصبة واحدة مما يفسر لنا سر قوتهم وانتصاراتهم الحربية إزاء عدوهم المشترك " . ص٢٣

رأي منصف للمماليك :

كانت هذه هي أحوال المماليك الخاصة كطائفة لها نظام معيشتها ، وكذلك صلتها بالمجتمع المصري وعن تلك الصلة يشير (مؤنس ، ١٩٣٨م) لذلك بقوله : " إنه ليس من الصواب أن يقال أن المماليك كانوا طغمة من الأشرار والمرتزقة ، بل إن الكثير منهم كانوا على درجة من القدرة واتساع الذهن والسعي للخير أمثال قطز وبيبرس وقلاوون والناصر ابنه ولاشين وبارسباى يعدون من أعظم حكام المسلمين وأقدرهم وأوفرهم نصيباً في بناء مجده وحضارته ، ويضاف إلى ذلك أنهم كانوا من أشد المسلمين إخلاصاً للإسلام وأكثرهم تحية في سبيله وحماية له " . ص ١٧

ويذكر المرجع السابق (١٩٣٨م) : أن " دور مصر وسوريا في عهد المماليك بين الدول المحيطة بها شرقاً وغرباً أن الكثير من سلاطين المماليك كانوا أنداداً لمعاصريهم من ملوك الشرق والغرب في ذلك الوقت يحالفونهم ويبعثون إليهم بالسفارات فكانت حضاراتهم موازية مع الشرق والغرب إن لم تكن تتفوق مما رفع مركز مصر الدولي يليها سوريا " . ص ١٩

وأصبحت مصر من المحاور السياسية العالمية آنذاك ، وإن كان سلاطين المماليك حكموا مصر والشام فإنهم بسطوا نفوذهم على الحجاز واليمن وطرابلس وبلاد النوبة .

أما عن المصريين حيث بنوا العمائر الضخمة وقدموا تراثاً خالداً للحضارة الإنسانية فقد جعلوا من العصر المملوكي أزهى العصور الإسلامية في الفنون والصناعات نتيجة للثراء والرخاء والازدهار الاقتصادي الذي عم البلاد .

عوامل الازدهار الاقتصادي :

زاد اهتمام المماليك بتنمية موارد الثروة فكانت عنايتهم بالزراعة والصناعة والتجارة فعم الرخاء وامتلأت الخزائن بالمال مما يسر لهم أن يعدوا جيشاً قوياً صدوا به غارات الصليبيين والمغول وأن يقوموا بإصلاحات كثيرة في البلاد .

الصناعــة :

كان للصناعة النصيب الأوفر من عناية سلاطين المماليك فقد ارتقت الصناعة في ذلك العصر حتى أصبحت تلك المصنوعات تراثاً عظيماً تزدان به المتاحف حتى يومنا هذا .

ومن أهم الصناعات التي ازدهرت في العصر المملوكي : النسيج ، والأثاث ، والزجاج والورق ، والصناعات المعمارية ، والمعدنية ، والخزف . حيث لعبت الصناعة دوراً هاماً وأساسياً في الازدهار الاقتصادي للدولة المملوكية وقد جاءت أهمية هذا الدور من توافر المواد الخام المحلية اللازمة للصناعات وكذلك المهارات الفنية وكثرة الأموال فتقدمت واتسعت في تلك الفترة وقد ترتب على اتساعها أن استوعبت الأيدي العاملة فزاد الإنتاج ، ويرى (عدوان ، ١٩٧٢م) " أن مصر أصبحت دولة مصدرة لبعض المنتجات إلى البلاد المجاورة والبعيدة بجانب ما كانت تستورده من خامات لازمة لصناعاتها ". ص١٩١

ولعل من العوامل التي ساعدت في تقدم صناعة المعادن وازدهارها هو شغف سلاطين المماليك بجمع التحف والنفائس ، واقتناء الأشياء الثمينة كذلك كان لعامة الشعب اهتمام

بالمشغولات المعدنية فيذكر (المقريزي) قولته الشهيرة " لا تكاد دار تخلو بالقاهرة ومصر من عدة قطع نحاسية مكفتة " ص١٠٥ ، مما يؤكد حرص العامة وإقبالهم على اقتناء التحف المعدنية ويضاف إلى ذلك وجود بعض الأجانب في مصر وقيامهم بصناعات حرفية علاوة على تبادل الخبرات الفنية بين مصر والبلاد المجاورة عن طريق السفارات والهدايا المتبادلة والتي كان لها أكثر الأثر في تأثير الفنان والصانع المصري بغيره من الصناع والفنانين . ويؤكد (عدوان ، ١٩٧٢م) ذلك من خلال " هجرة الصناع من الموصل عقب الغزو المغولي إلى القاهرة ، بالإضافة إلى وجود نظام الحسبة حيث كان المحتسب يتدخل بأمر السلطان في شئون جميع الصناعات من حيث التنظيم والرعاية والتوجيه والواقع أن نظام الحسبة كان له أكبر الأثر في تحسين المنتجات الصناعية والعمل على رفع مستواها والعناية بها في أحسن صورة وارتقت إلى مستوى الفنون " ص١٩٦

التجـارة :

نعمت مصر في عهد المماليك بتجارة الشرق التي كانت تخترق مصر والشام في طريقها إلى أوروبا . ويشير (عيسى ، ١٩٥٩م) إلى أن مصر كانت " تقوم بدور الوسيط بين الشرق والغرب مما جعل سلاطين المماليك يهتمون بتنشيطها وتأمين مسالكها ، ولم تكن فائدة مصر من مرور التجارة بأرضها قاصرة على الضرائب التي كانت تحصل ؛ بل أنها كانت تغمر الأسواق في القاهرة وتنشط حركة البيع والشراء وكان من جراء ذلك النشاط التجاري أن بدأت حركة معمارية ضخمة في بناء الخانات والفنادق والوكلاء والأسواق " . ص١٦١

الحياة الاجتماعية :

تميزت الحياة الاجتماعية في مصر في ذلك الوقت بالنشاط والحركة ، ويشير (عبد الفتاح ، ١٩٨٠م) بأنه " إذا كانت الظروف التي أحاطت بالبلاد في عصر الحروب الصليبية قد فرضت

على الحكام من بني أيوب قدراً من التقشف وعدم الإسراف فإن سيطرة المماليك على الشريان الرئيسي للتجارة بين الشرق والغرب قد أمدهم بثروة طائلة " . ص٩٣

ويضيف (سرور ، ١٩٣٨م) إلى أن " المماليك يكونون الطبقة الحاكمة كما كان يسند إليهم المناصب في الدولة وقد احتفظوا وترفعوا عن الاختلاط بالمصريين والمصاهرة بينهم إلا فيما ندر وحرصوا الحرص كله على بقائهم طائفة عسكرية حاكمة " . ص١٦٥

وكانت تلك الطبقة تشكل قوة شرائية تمتص أكثر ما كان يعرض في أسواق القاهرة من سلع وحاجيات نتيجة زيادة دخلها ومتطلباتها المعيشية والاجتماعية ، كما يشير (الأمين ، ١٩٨١م) إلى أن " الكماليات التي استخدموها نتيجة للحياة المترفة التي عاشوها ، جعلت أهل الصنائع والحرف ينشطون في ابتكار الكثير من أنواع الأثاث والتحف المعدنية ليرضوا أذواق هذه الطبقة ، وكانوا يقومون بصنع ملابسهم الفاخرة وبناء عمائرهم ، وهكذا كان لتلك الطبقة دور نشيط في الحياة الاجتماعية ، ولم تكن مقصورة على الطبقة العليا بل أن العامة ومتوسطي الحالة أخذوا في التماس أوجه الرفاهية في الملبس والمأكل وانعكس ذلك على الأسواق من رواج تجاري " . ص٢٥١

وقد أقاموا الكثير من المساجد والتكايا والأضرحة والمدارس والكتاتيب حتى ما أقاموه من عمائر للعبادة فاق من حيث الكثرة والفخامة ما أنشئ في جميع العهود الإسلامية السابقة عليهم وكان الباعث في كثير من الأحيان الوازع الديني لديهم والتقرب إلى الله .

الحركة العلمية :

بعد أن قضى المغول على بغداد (٦٥٦ هـ – ١٢٥٨ م) ، وقذف هولاكو بالكتب وأمهات المراجع التي كانت تملأ مكتبات بغداد ، استطاع المماليك وقف هذه الجحافل ، ونقلوا

مركز الخلافة العباسية إلى مصر (٦٥٨ هـ - ١٢٦٠ م) حتى صارت مصر قبله المسلمين ، وكان طبيعياً أن ينتقل مركز الثقافة الإسلامية من بغداد إلى القاهرة .

ويذكر (محمود ، ١٩٧٣م) بأن " هذه الزعامة ألقت على مصر عبئاً عظيماً في صيانة ومضاعفة وتجديد التراث الإسلامي ، ولكن بعقول مصرية ظهر أثرها في كل ألوان المعرفة ، حيث شهد ذلك العصر طائفة من الدارسين المصريين اشتغلوا بأنواع الثقافات الإسلامية المعروفة أمثال : المقريزي ، السخاوي والعيني وابن حجر والسيوطي " . ص٨٦

ومن المظاهر الهامة والتي عبرت عن ازدهار النشاط العلمي في ذلك العصر هو عناية سلاطين المماليك بإنشاء المدارس ، ومحاكاتهم لسلاطين الأيوبيين الذين أكثروا من إنشاء المدارس فيذكر المؤرخ السيوطي أنه في عهد المماليك كثرت دور العلم والمدارس ، وكان لسلاطين هذه الدولة عناية كبرى بهذه الدور أعانهم على ذلك الثراء الذي بلغته مصر في أيامهم ومن المدارس التي أنشئت المدرسة الظاهرية (٦٦١ هـ) ، والمدرسة المنصورية (٦٧٩ هـ) ، والمدرسة الناصرية (٧٠٣ هـ) ، ومدرسة السلطان حسن (٧٥٨ هـ) .

وهكذا حفل العصر المملوكي بمصر بتلك النهضة العلمية والثقافة العربية حيث كانت الزعامة لمصر ومدارسها .

وأهمية دراسة ذلك التراث من المشغولات المعدنية المملوكية أنه ينمي الشعور القومي تجاه التراث من خلال دراسته وتعلمه وفي ذلك يذكر (البسيوني ، ١٩٦٥م) " أنه لكي يصبح التعليم قومياً في أي قطر يجب أن يدرس تراث هذا البلد ويلم به الماماً يساعد في تفهم حاضر هذه الأمة ودورها المميز " . ص٢٨

ولدراسة التراث أهمية يجب أن نسلم بها يشير إليها (البسيوني ، ١٩٧٨م) وهي " أنها لا تتم بتقليده وإنما بالنظر إليه حتى نجد في طياته حلولاً موفقة لما نبحث عنه وتتفق وشخصيتنا وأساليب تعبيرنا وحاضرنا وهنا لا ننظر إلى التراث بقصد التقليد وإنما بقصد امتصاص القيم التي تثري رصيدنا الذاتي " . ص٢٠٤

ومن هنا فإننا نبغي الحلول التي سنتعرف عليها من خلال هذه الدراسة لمعالجة أساليب التشكيل ، والإلمام بالجوانب الفنية والوظيفية في المشغولات المعدنية التي ينتجها الطلاب ، ثم الكشف والتعرف على القيم الفنية والجمالية للمشغولات المعدنية المملوكية ، والتي ستثري العملية التعليمية لطلاب التربية الفنية في أشغال المعادن بجامعة أم القرى .

٣- المنطلقات الفكرية المؤثرة على صياغة المشغولات المعدنية المملوكية :

تأثر الفكر الإسلامي تأثراً شديداً بالعقيدة التي أعطت الفطرة الإنسانية حقها في الحرية والتأمل والعمل ، وما عقيدة التوحيد إلا ذلك النموذج الفريد الذي جاء به الإسلام لكي يأخذ بيد البشرية نحو الحق والخير والجمال .

ويورد (محمود ، ١٩٦٠م) بقوله " أنني أعتقد أن التفكير الفلسفي في أمة من الأمم مفتاح هام لفهم طبيعتها ؛ لذا فإن ميدان الفلسفة الإسلامية هو معالجة المشكلات الدينية ، وأنها اتبعت في هذه المعالجة منهج العقل والمنطق أي بالنظرة العقلية والتحليلية ، وميدان آخر هو التصوف الذي يقوم على الوجدان الصافي " . ص٣٤

وعلى الرغم من أن العقيدة الإسلامية فتحت أبواب الحياة الروحية إلا أنها لم تحرم الحياة الدنيوية ، وما الحياة الروحية في الإسلام إلا لصالح الحياة الدنيوية ؛ حيث لا استغراق في الجسد

ولا انقطاع عنه في سبيل الآخر . وفي هذا الصدد يقول تعالى : ﴿ وَابْتَغِ فِيمَا آتَاكَ اللَّهُ الدَّارَ الآخِرَةَ وَلا تَنسَ نَصِيبَكَ مِنَ الدُّنْيَا ﴾ (القصص ٧٧)

إن محاولة تفهم المنطلقات الفكرية للفن الإسلامي في إطار الفكر الإسلامي الشامل والفلسفة الإسلامية هي التي صاغت بالتالي شخصية الفنان المسلم ، والتي أظهرت انعكاس هذه الشخصية على إنتاجه الفني فإن مرجع ذلك كله إلى الفكر الإسلامي كدين وتعاليم وشريعة .

لقد أثرت المفاهيم الفكرية الإسلامية تأثيراً مباشراً على سائر أنواع الفنون وخاصة على مستوى بنية هذه المشغولات وصياغتها ؛ وذلك لأنها ليست معطيات تاريخية فقط ، ولكنها فاعلية تؤطر تفكير الحرفي وتحدد الآلية التي يعمل بموجبها ، ومن هذا المنطلق كان من البديهي أن تحمل تلك المشغولات فكر مبدعيها وتوجهات مفاهيمهم ، فهي ليست أدوات وظيفية فقط ، بل هي شواهد مادية تتضمن الأفكار والأسرار الروحية العميقة للعصر والتي ليست بمعزل عن الفترة التاريخية التي أنتجت فيها .

٤ – المفاهيم الفكرية للفنان الإسلامي وأثرها على التصور الجمالي للمشغولات المعدنية :

أ) مفهوم الزمن وتأثيره على رؤية الفنان الإسلامي :

الزمن هو امتداد للحركة ولا جود له إلا ضمن النفس ، وهو مدة متصلة ، ويعني الاستمرار وليس هو الذي مضى ، بل الذي يمضي ، قال الله تعالى : ﴿ لِتَعْلَمُوا عَدَدَ السِّنِينَ وَالْحِسَابَ ﴾ (يونس ٥) ، ويرى (ابن منظور) أن " الزمن مأخوذ من فعل زمن وزماناً وقيل

الدهر ، والزمان يدل على الحركة والتبدل والاستمرار ، ويدل على مفهوم الأجل والمدة والدهر " ص ٥٠ .

أما في القرآن الكريم فنرى الزمن في أبحاث متنوعة منها البرمجة اليومية كتعاقب الليل والنهار وأوقات الصلاة والتاريخ والتقويم وزمن الأمم والطبيعة ومراحل العمر ، وزمن الملائكة والجن والعبادات والآخرة ، وهي أزمنة متغيرة لا يقدرها إلا الخالق .

كما استخدم القرآن لمح البصر وهو الزمن الذي يستغرقه الضوء للسقوط على الباصرة ، كما استخدم الساعة في ثماني وأربعين موضع ، والليل والنهار ، والأيام الكونية في قوله تعالى : ﴿ تَعْرُجُ الْمَلَائِكَةُ وَالرُّوحُ إِلَيْهِ فِي يَوْمٍ كَانَ مِقْدَارُهُ خَمْسِينَ أَلْفَ سَنَةٍ ﴾ (المعارج ٥) .

ويرى (Graber ، ١٩٧٣م) " أن الزمن هو اللفظ الذي يطلق على الفصل من الوقت ، والزمن هو القيمة التي تتضح بها الأشياء وهو نسبة المتغير للمتغير ، بينما الدهر هو إطار الزمن ويفيد نسبة الثابت للمتغير ، أما السرمد يفيد الثابت للثابت وعلى ذلك ما دام الزمن من صنع الخالق فإنه لا يتزمن بشيء من الزمان ، لأنه يحيط بالمخلوقات جميعاً في أزمنتها " . ص٦٠

وتقييم الزمن له وحده ، ويرى المصدر السابق (١٩٧٣م) أنه " ما دام الخالق مطلق فالزمن في حقيقته مطلق بالنسبة للخالق ونسبي بالنسبة للمخلوقات والزمن وحدة لقياس الحركة في الكون الذي خلقه الخالق المطلق وبه تقدر سرعة الحركة وتباطؤها وبه يتميز بين خفتها وثقلها " . ص٦٠

وعلى ذلك فالفنان الإسلامي وحسب هذه المفاهيم يصبح عنده الحيز مفتوحاً لا تحده بداية ونهاية تعبيراً عن الفراغ ، والزمن المطلق ، وحركات تكرار العناصر أيضاً ليس له بداية أو نهاية تعبيراً عن المطلق ، والامتداد اللانهائي في الكون .

ب) مفهوم الوحدانية وتأثيره على الرؤية الواقعية في الفن الإسلامي :

نادى الإسلام بالتوحيد المطلق لله والاعتراف له وحده بالربوبية ووصفه كما في ذاته المقدسة بقوله تعالى : ﴿ هُوَ الْأَوَّلُ وَالْآخِرُ وَالظَّاهِرُ وَالْبَاطِنُ وَهُوَ بِكُلِّ شَيْءٍ عَلِيمٌ ﴾ (الحديد ٣) ، وقوله تعالى : ﴿ قُلْ هُوَ اللَّهُ أَحَدٌ * اللَّهُ الصَّمَدُ ﴾ (الإخلاص ١-٢)

وهذه النظرة للإله الواحد تبنتها الثقافة العربية ، وأصبح الفن يقوم بدور الشهادة المستمرة على وحدانية الله والاعتزاز بالإسلام ، كما تبنت أيضاً التأكيد على تأمل الكون لتفحص بديع صنع الله في جمال الخلق وفي ذلك قوله تعالى : ﴿ بَدِيعُ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ ﴾ (البقرة ١١٧) .

هذا إلى جانب العديد من الآيات القرآنية التي تحث الإنسان على تفحص وتأمل المخلوقات ، واستشعار يد القدرة الإلهية الخالقة المبدعة ، وعلى ذلك يمكن تبين عدة تصورات هي :-

١. أن الفنون الإسلامية تعبر عن الشهادة بالوحدانية في صيغة موحدة لا تعرف التناقض بين فن ديني وآخر دنيوي .

٢. أن الإسلام يوجه الإدراك الإنساني لفحص حقائق الكون الواقعية التي خلقها الله ولا يوجهه لأفكار مجردة لا ترتبط بعالم الواقع ، وفي ذلك يقول تعالى : ﴿ وَيَتَفَكَّرُونَ فِي خَلْقِ السَّمَاوَاتِ وَالأَرْضِ رَبَّنَا مَا خَلَقْتَ هَذَا بَاطِلاً ﴾ (آل عمران ١٩٢) .

٣. يشير (قطب ، ١٩٨٧م) إلى " أن التصور الإسلامي يبدأ من الحقيقة الإلهية التي يصدر عنها الوجود كله ثم يسير مع هذا الوجود في كل صورة وأشكاله وكائناته وموجوداته ثم يوجه الإنسان لتفحصها ثم يعود الوجود كله مرة أخرى للحقيقة الإلهية التي صدر عنها " . ص١٦

ج) معايير تكوين الشكل والمضمون في الفن الإسلامي وتأثيره على المشغولات المعدنية :-

جعل الله تعالى في كل شيء من مخلوقاته ظاهراً وباطناً أي شكلاً ظاهراً ، ومضموناً باطناً وأي انحراف لأحد منهما عن هذا التنسيق يعني فساد العمل وفشله في التأكيد على هذا المعنى .

ويرى الإمام (الغزالي ، ١٩٨٠م) المتوفي عام ٥٠٥هـ أن " الصورة ظاهرة وباطنة والحسن والجمال يشملهما " . ص٣٠

كما يرى (الشامي ، ١٩٨٦م) أن " الصورة هي الشكل ، حيث قال القرطبي : الله خلقكم في أحسن صورة " . ص١٤

ويقصد هنا بالصورة معنى التصوير وهو التخطيط والتشكيل ، وباطن الشيء هو مضمونه.

وتدرك الصور الظاهرة بالبصر الظاهر ، والصور الباطنة بالبصيرة الباطنة ، وجمال المعاني المدركة بالعقل أعظم من جمال الصورة الظاهرة بالإبصار ، وعلى هذا فإن إدراك المحسوسات بالحواس وإدراك المعاني بالعقل ، هو ذلك الفكر الذي تبناه الحرفي الإسلامي فلا بد أن يتضمن

عمله عدة حقائق يسعى الحرفي لتثبيتها لأن الإخلال بها يؤدي لتشويش المعرفة بالمدلول وعليه لايتم الوصول للمعنى العقلي .

على ذلك فإن الحيز الفني يتحول لدليل لإدراك المعاني والحقائق المتصلة بالعالم الخارجي والتي عمل الحرفي على ثباتها بقدر الإمكان .

ومن توجهات الفكر الإسلامي في هذا الشأن تناسق أجزاء الظاهر والباطن أو الشكل والمضمون وعلى ذلك يرى الإمام الغزالي " أنه يجب أن يكون الظاهر متناسقاً تناسقاً كلياً فحسن الصورة الظاهرة مطلقاً لا يتم بحسن العينين دون الأنف والفم والخدين فلا بد من حسن الجميع ليتم حسن الظاهرة " ص٣٠

وعلى هذا فمن شروط تكامل العمل الفني – تناسق أجزاء الشكل ، وأجزاء المضمون وتناسقها أيضاً معاً وفي ذلك تظهر جماليات الصياغة .

ويرى (بهنسي ، ١٩٨٣م) أنه " لما كانت الأشكال الواقعية متغيرة فإن حصر الحقائق فيها عملية معقدة لأن الفن يتصدى للحقائق المطلقة ولابد للإبداع على شاكلة هذا المطلق ". ص١٨

وفي هذا يقول (بهنسي ، ١٩٧٤م) : " أن رغبة الفنان في التعبير عن الجوهر دفعته لتجاوز الواقع المرئي" ومن هذا المنطلق اتجه الحرفي للبحث عن الجوهر الخالد القائم على معنى الحدس الذي يلغي الجوانب الحسية الزائلة ؛ فالحقيقة ليست الصورة المطابقة للشكل ولكنها في الشكل المطابق للمعنى الكلي" . ص١٧

لذلك لجأ الفنان الإسلامي لصياغة أشكاله بأسلوب هندسي وهو ما يطلق عليه مبدأ تصحيف الواقع Deformation وهو تجريد الشكل وتعريته من ماهيته للكشف عن القوانين الذاتية والحقائق الكونية لإعادة صياغتها وإبراز ما هو جوهري فيها .

ولإعطاء هذه الصياغة هيئتها وملامحها المميزة لابد من مرورها من خلال وسيط وهو الطبيعة ، وذلك في محاولة تستهدف خلق واقع آخر يتضح فيه جوهر هذه الأشكال الدال على وجود المثل الأعلى من خلال تبني القوانين والنسب ونظم البناء المستترة وراء عناصر الطبيعية والتي هي أصدق تعبير عن الرؤية المطلقة والمعاني المجردة واللانهائية .

ويرى (الصفا ، ١٩٥٧م) " أن الطبيعة هي قوة من قوى النفس الكلية وهي سارية في جميع الأجسام ومحركة لها ومسكنة ومدبرة لها بحسب ما يليق بواحد فيها " . ص٤٤

كما يرى (عزام ، ١٩٨٦م) " أن الطبيعية هي مجموعة القوانين التي تحكم الكائنات والطبائع المتعددة وهي النظم والأفكار المغايرة للمادة " . ص٢٠٥

وعلى هذا يمكن رصد بعض المبادئ الهامة :

١- إن معيار تكون الشكل وعلاقته بالمضمون لابد وأن تمر من خلال بنية خاصة مرتبطة بالعالم المرئي يمكن عن طريقها التعرف على الحقيقة الإلهية من خلال فاعليتها ومشاهدها المحسوسة وهذه البنية لا يمكن اكتمالها دون وضوح المشاعر والأحاسيس المتشعبة للحرفي الإسلامي والتي تحوي قدراً من المرونة تسمح ببروز جوانب منها في لحظات معينة إلى جانب الإطار الأيديولوجي المرتبط بالمعتقدات والتصورات السحرية المغلفة بغلاف إسلامي وهو ما أمكنها من أن تعيش على الدوام .

٢- اتجاه الفعل العقلي لحركة الرؤية في المنظومة الفنية تبدأ من الشكل للطبيعة وليس العكس .

٣- أوضح الباحث أن الحيز الفني دليل لإدراك المعاني والحقائق المتصلة التي لا تنقطع صلتها ببعضها في الكون ، إذن فالصورة الظاهرة يمكن إدراك الصورة الباطنة من خلالها ، وقد تتهيأ لإدراك صورة باطنة أخرى وأخرى وهكذا تتوالى المضامين . ولذا يمكن للمشغولات الفنية أن تتحمل بمضمون واحد أو تحمل بعدد من المضامين التعبيرية ؛ فهي ليست أعمال فنية مغلقة على عدد معين من التفسيرات المحددة والتي تتسم بالثبات كل مرة عند الإدراك .

د) اللغة العربية وأثرها على الشكل والمضمون :

لا شك أنه بعد الفتح العربي انتشرت اللغة العربية بمصر في فترة ليست بالقليلة مؤثرة على ثقافة هذا المجتمع ، واللغة العربية هي لغة القرآن هي اللغة المؤكدة والمدونة للفكر العربي ، وقد أثرت بدورها على تميز الأسلوب الذي تصاغ به العلاقة بين الشكل والمضمون في مشغولة الزينة المصرية الإسلامية لما لها من تأثير على وجدان الفنان الإسلامي ، وبالتالي فإنه مع التتابع الزمني تتبلور أساليب لصياغة المشغولات الإسلامية لتأخذ شكل الظاهرة الاجتماعية التي تكون مفاهيم عامة تحتذي في كل تركيب فني ليظل كل ما ينتجه الفنان ضمن ضوابط هذه المفاهيم معروفاً ، وذلك لأن الفن في الحضارات الكبرى عبارة عن لغة جماعات وليس أفراد .

ولعل في الأجزاء التالية يمكن تحديد مدى ودرجة ارتباط اللغة بالشكل والمضمون للمشغولة الفنية :

- **ارتباط فنون اللغة بصياغة مشغولات المعدنية الإسلامية :**

لعل المفاهيم المؤثرة في إنتاج الفنان الإسلامي تتضح في عمليات القياس والموازاة بين فنون اللغة وبين المشغولات المعدنية ، وفي هذا المقام يذكر (الجرجاني ، ١٩١٢م) على سبيل المثال لا الحصر " أن سبيل المعاني ، سبيل أشكال الفضة والذهب " . ص١٩٦

كما يمكن أن يحدث ارتباط وثيق بين فلسفة الفن واللغة باعتبارهما تعبيرات إنسانية متجانسة وفي ذلك يرى (بهنسي ، ١٩٧٤م) : " أن فلسفة الفن وفلسفة اللغة واحدة لأن كلاً من الفن واللغة موضوعة التعبير والتعبير الإنساني واحد مهما اختلفت وسائله " . ص١٢٢

وعلى ذلك يمكن أن تودع اللغة وفنونها معاني تؤثر على شكل ومضمون المشغولات المعدنية ويمكن تبين ذلك عن طريق استقراء الأعمال الشعرية لكبار شعراء العرب في وصفهم لجمال المرأة أو في شعر الغزل ومقدار وصفهم لحليها وملابسها التي تضيف لها أبعاداً جمالية خاصة إضافة إلى جمالها الطبيعي ويمكن تبين ذلك من عرض أبيات (المتنبي ، ١٩٣٨م) على سبيل المثال لا الحصر :

وَأمْوَاهٌ تَصِلّ بهَا حَصَاهَا   صَليلَ الحَلْيِ في أيدي الغَوَاني

كَأَنَّهَا مِنْ حُسُنٍ وَشَارَةٍ   وَالْحَلْيِ حَلْيِ التِّبْرِ وَالْحِجَارَةِ   ص ٣٥٩

كما يمكن تبين أن هناك صلة وثيقة بين نظم الشعر أو صناعته وبين صناعة الحلي والمعادن وهي في الحقيقة من العلاقات الفاعلة في الدراسة لعلاقة اللغة بالشكل والمضمون أو الوعي بطبيعة الصلة بين المادة الخام والعملية الأدبية وهي الصلة التي تحقق الأثر الفني المتكامل .

وهناك نماذج تؤكد بوضوح على عملية الإبداع الفني في نظم الشعر بالاستعانة ببعض التعابير المستقاة من عالم الجواهر ، وكأنه يرى أن هناك تشابهاً وتجانساً في النظامين ، (فالحصري ، ١٩٥٣م) المتوفي عام ١٠٢٢هـ يعطينا مثالاً في التحوير الفني وهي " فقرة تصور الصائغ الماهر الذي يتناول الحجارة الكريمة بعبارات بلاغية شيقة فقال الجوهري أحسن الكلام نظاماً ما ثقبته يد الفكرة ونظمته الفطنة ونضد جوهر معانيه في سموط ألفاظه واحتملته نحور الرواة " . ص١٤٩

وهنا نلاحظ تشبيه عمليات نظم الشعر بعملية إعداد وثقب ونظم عقد من الخرز ترتديه المرأة حول عنقها ، وطبيعي أن تكون الكلمات المستخدمة هي صور مكونات العقد التي تقوم مقام كلمات النص ، وهنا ربط حرفة نظم الشعر بحرفة نظم العقد لصائغ الحلى .

ويذكر (أبن جعفر ، ١٩٧٩م) المتوفى عام ٩٢٢هـ بالصور لوصف إبداع الشعراء بقوله : "إذا كانت المعاني للشعر بمنزلة المادة الموضوعة ، والشعر فيها كالصورة كما يوجد بكل صناعة من أنه لا بد فيها من شيء موضوع يقبل تأثير الصور فيها مثل الخشب للتجارة والفضة للصياغة " . ص٦٥

وهنا يربط معاني الشعر بالوسائط المادية للعمل الفني التي تترجم مضامينه . كما يمكن أن نجد الكثير من العبارات التي نشأت أصلاً في مضمار الحرف قد اكتسبت دلالات للأسلوب والكتابة مثل كلمة "الصياغة" التي تشير لجودة الأسلوب أو "الديباجة" التي رمزت قديماً لقماش المطرز "الديباج" فأصبحت تعني فاتحة الكتاب بأسلوب منسق .

ويمكن من خلال ذلك استخلاص بعض النتائج فيما يلي:

أ- هناك ارتباط بين فنون اللغة والفنون الحرفية المتمثلة في المشغولات المعدنية في تبادل المعاني والمضامين والاستفسارات مما يؤكد أن بنائية اللغة لها دور في تكوين الصياغة الداخلية للمضمون في المشغولات .

ب- أساليب صياغة اللغة يستعين بها الفنان كنماذج مثالية يترجم بها المعاني في أعماله الفنية مع الآخذ في الاعتبار لاختلاف الوسائل .

ج- العرب مارسوا الحرف والصناعات بجوار عمل آخر أساسي بالنسبة لهم كنظم الشعر أو الأدب ، وهو ما يظهر آثاره في عادة الحرفيين الشعبيين الآن الذين يمارسون صياغة

الحلي والمشغولات المعدنية بجوار الزراعة التي يعتبرونها أشرف المهن ، ولعل هذا له صلة بالتقاليد العربية الإسلامية التي تعني عدم الاعتماد على الحرف الفنية كمصدر أساسي للرزق .

د- إن بعض أبيات الشعر العربي تصف بعض الأساليب الصناعية التي لازلنا نراها للآن في مصاغنا الشعبي .

- **درجة الارتباط بين خصائص اللغة والفكر الإسلامي :**

في محاولة فهم وضبط العلاقة بين اللغة والفكر الإسلامي ، يمكن تناول بعض الأقوال التي تلعب دوراً أساسياً في تشكيل نظرة الإنسان للكون .

يذكر (بهنسي ، ١٩٨٣م) : أن " اللغة لا تعني مفرداتها ولكنها تؤثر في طريقة رؤية أهلها للعالم وطريقة تفكيرهم " . ص١٢٠

وفي قول آخر لضبط هذه العلاقة ترى (قاسم ، ١٩٨٦م) " أن اللغة الطبيعية تحمل في طياتها نسقاً للعالم أي أن البشر يودعون في اللغة نظرتهم للعالم " . ص٣٩

وعلى ذلك فاللغة العربية لغة القرآن كانت من الأمور الهامة التي ساعدت على تشكيل وجدان الفنان الإسلامي ، ولعل ما يظهر هذه العلاقة هو أن الفنان كان يرى عمله نوعاً من العبادة فكثيراً ما نجد عبارات مودعة في المشغولات تحمل كثيراً من عبارات التبتل والدعاء والتواضع مثل : "صناعة عبدك الفقير كذا" أو "صنعة كثير الذنب فلان" ، وهذا ما نجده مترسباً في الوجدان الشعبي للآن .

وعلى ذلك يمكن القول بأن هناك صلة ما بين بنية اللغة والفكر .

ومن هنا يمكن التحدث عن علاقات حقيقية بين نظام اللغة ونظم المشغولات الفنية تمكن من رصد أبعاد جديدة لفهم العلاقة بين الشكل والمضمون بعد أن تبين أن علوم اللغة تؤثر تأثيراً كبيراً على رؤية الحرفي في صياغة العلاقة بين الشكل والمضمون .

هـ) الصور البلاغية المؤثرة على خصوصية الشكل والمضمون في المشغولات المعدنية الإسلامية:

تأثر الفنان الإسلامي بمنطق البلاغة وصورها في المشغولات المعدنية وقد التجأ لأساليب صياغة تتوافق معها ويظهر ذلك مثلاً في أسلوب " الترصيع " وهو مأخوذ من ترصيع العقد وذلك بأن يكون ما في أحد جانبي الشعر مثلما في الجانب الآخر وقد تتضح هذه الظاهر في المشغولات المتماثلة المقطع .

كما استخدم أيضاً صورة " الطباق " كصورة من صور المقابلة والتضاد ويمكن الكشف عن ذلك في صياغة الفنان لأنواع متضادة من الوحدات الزخرفية العضوية والهندسية التي يصاغ بها الحيز .

ونظراً لتأكيد الفنان على مبدأ المطلق في صياغة المشغولات وما أكدته العقيدة الإسلامية في مبدأ الفصل ما بين الإلوهية والعبودية وعدم المشاركة ولا المشابهة للمطلق في ذات أو صفات اختصاص وهو ما نص عليه قوله تعالى في الآية الكريمة : ﴿ فَلَا تَضْرِبُوا لِلَّهِ الْأَمْثَالَ ﴾ (النحل ٧٤) وقوله جل وعلا في الآية : ﴿ لَيْسَ كَمِثْلِهِ شَيْءٌ ﴾ (الشورى ١١) أو الآية ﴿ وَأُتُوا بِهِ مُتَشَابِهًا ﴾ (البقرة ٢٥) ، ويشير (عيسى ، ١٩٥٩م) إلى أن الفنان أستعار " التشبيهات المجازية وردها

لمعان ذهنية مجردة ، كذا لجأ لحلول يرضاها المنطق لعدم تسرب التصورات العقيمة لعقيدة التوحيد ، وذلك عندما ارتبط المجاز بالقضايا الكلامية الدينية " . ص٥١

وهذا التصور جعل الفنان لا يستسيغ تشبيه شيء بما هو غير مألوف أو غير حسي فلا بد أن يكون له صلة بالواقع . ويفيد المصدر السابق (١٩٥٩م) أن المفكرون الإسلاميون يرون " أن البلاغة تقتضي إيجاد إئتلاف في الأشياء المختلفة والجمع ما بين المتنافرات والمتباينات على أسس صحيحة بحيث نصنع شبهاً صحيحاً معقولاً متلائماً للتأليف السوي بينهما . ولذا صاغ الفنان المشغولة بنفس مبدأ البلاغيين في تقسيم الحيز لأجزاء منفصلة ومتضادة ليعمل على تأكيد مبدأ التواتر لإتاحة الفرصة لانبثاق دلالات المعنى " . ص٥٢

فانتظام الوسيط المادي هو نفس انتظام الصيغة الشكلية ، ولذا فالمعنى الخارج من الشكل ينتج عن عملية الموازاة بين المفاهيم الذهنية والخارجية للشكل ، وبالطبع يتم التحكم في فاعلية المكان من عدمه ، تبعاً للمعنى المراد التعبير عنه وتبعاً للربط الذهني بين الدال والمدلول في إطار عملية التشبيه ودرجة ارتباطها بالعالم المحسوس .

وعلى ذلك فعملية تشبيه الشيء لابد أن تكون لها صلة بالواقع ، والمعنى في الفكر الإسلامي يندرج بين ثنائية الواقع والمجاز ، ونخلص من ذلك أن الفنان كان يقوم بترجمة الحيز بلغة يحمل معاييرها الحيز نفسه .

و) المفاهيم الأدائية الشكلية المؤثرة على فرادة العلاقة بين الشكل والمضمون :

إن العصر الإسلامي وإبداعاته قد رسخ العديد من الهيئات للإطارات والأبنية التي ترسبت كمفاهيم أدائية أصبح تحتذي بها في أداء المعاني كاصطلاحات .

ومن بينها الاصطلاحات التقنية الخاصة بالتكرار التي يستخدمها الفنان في عمل ظاهرة إيقاعية دلالية مثل : التقسيم ، التوشيح ، التطريز ، الترديد ، التشطير ، التسميط ، التوظيف ، تشابه الأطراف ، الموازنة ، الترصيع ، وتعتمد هذه المصطلحات على طبيعة تقسيم المكان وارتباطه بالمعنى ودلالات الأشياء على الأفكار التي يستخدمها الفنان للسيطرة على المضمون ، وعلى هذا النحو يصبح الحيز الفني وسياقه موجها لعملية التفكير المتضافرة مع معطيات المكان والسياق الحضاري .

كما يمكن أن نميز بعض الاصطلاحات التقنية العديدة في مجال صياغة مشغولات والمعادن التي ارتبطت بالخامات وعمليات الصياغة كالنظم ، والتصفيف ، الترصيع ، القطع ، السبك ، الصب ، التفريغ ، التخليص ، الطرق ، البسط ، الترقيق ، النقش ، التغشية ، الجلي ، الدلك ، الصقل .

وبطبيعة الحال تؤثر هذه الاصطلاحات كأساليب أدائية على الخامة ، وبالتالي على فعالية الأشكال في الإيحاء بالمضمون والتعبير عنه ، ومما هو جدير بالذكر أنه لازالت أغلب هذه المصطلحات يتم تداولها في الحرف الشعبية الخاصة بصناعة المعادن .

ز) **العلاقة بين الخامة والشكل والمضمون في المشغولات المعدنية الإسلامية :**

تقوم الخامة بدور الوسيط بين الشكل والمضمون في المشغولات المعدنية ، فهي وسيلة بعث الشكل وإبرازه ليعبر عن المضامين المختلفة والمشغولات المعدنية كإحدى نتاجات الفنون الإسلامية تؤثر الخامة بدورها تأثيراً كبيراً يتمم العلاقة بين الشكل والمضمون والخامة في الجمالية الإسلامية تأثرت أيضاً بالمفاهيم الفكرية ومنها أهم مبدأ وهو الوحدانية التي أشارت لنسبية المادة وتجزئتها لتتحول لوسيط معادل للشكل وفي هذا يمكن أن نسوق أحد الآراء التي تلقي الضوء على مفهوم

المادة في إطار هذه الجمالية فيذكر (اللواتي ، ١٩٣٩م) " أن مبدأ أزلية المادة قوم بشدة لأنه تناقض صفات الوحدانية والقدرة والخلق عند الله وهم بتجزئتهم المادة لذرات لا تتجزأ ينفون عنها إمكانية الانقسام اللانهائي ، وتحديد ذاتها بذاتها ، وينتج عن ذلك أن تجميع الكائنات والأشياء والحفاظ على تماسكها يتطلبان التدخل المستمر للعقيدة الإلهية ، ويؤدي ذلك للقول باستمرارية الخلق " . ص٨٨

ويشير المصدر السابق (١٩٣٩م) بأن " التكرار والتكثيف الزخرفي يسببان حالة تشبع بصري تفض بدورها لاستحالة قراءة الأشكال فيكون للزخرف وظيفة تغييب وإخفاء للمادة حتى لا يتسبب حضورها الذاتي في الهاء النفس عن التأمل في الله " ص٨٩

وعلى ذلك فالمادة في المنظور الإسلامي تتحول لسطح ديناميكي نابض بالحياة والحركة والطاقة وينتج من تجزئة السطح لذرات صغيرة توارد كثير من المعاني والدلالات في إطار تنظيمها للحيز .

وقد أنتج الفنان الإسلامي أعمالاً كثيرة في هذا الصدد من المشغولات المعدنية ومن أحد المشغولات مصنوع بأسلوب " القطر " أو الحبيبات الدقيقة أو ما يطلق عليه " المخرمات " ، وهو أسلوب قديم تبناه الفنان الإسلامي نظراً لتوافقه مع توجهاته فقد رتبت الحبيبات على هيكل مفرغ أو مخرم يتألف من أسلاك مزدوجة ومثنية ، ومن شأن هذا التركيب أن ينشئ امتداداً طولياً يساعد على ترتيب الحبيبات ، كما تختار الأسلاك الممتدة التي يمكن طيها وثنيها مما يتيح عنصر المتانة والثبات ، وعندما نتأمل الوحدات الزخرفية المشكلة بالحبيبات الدقيقة نجدها أنها وحدات هندسية بسيطة لا تعبر عن أفكار واقعية ولا ذهنية مجردة ولكنها مجموعة من الأشكال التي تخلق تنظيمات إيقاعية تتيحها عمليات التجزئ ، والترتيب والتجاور للحبيبات التي تحيل السطح لحيز نابض

متواتر بحركات ديناميكية دائمة تعكس نبض الوجود وديمومته وخاصة وأن طبيعة الخامة تساعده على الإفضاء بالمضامين نظراً لطبيعة أسطحه التي تعكس الضوء وبالتالي تتغير قطاعات الضوء على السطح لتزداد حركة هذا الإحساس ومدلولاته ، ولذا فإن العمل أصبح حيزاً نابضاً بالحركة يتوافق مع طبيعة استخدامه وطبيعة الكائن المستخدم وكأنها منظومة متوالية تكمل بعضها من القطعة للإنسان للحيز المكاني بأبعاده في ظل الجمالية الإسلامية .

وعلى ذلك نتبين أن :-

أ- المادة على علاقة وثيقة بالمضمون ودلالاته .

ب- تداخل الوسيط المادي مع مستويات التفاعل المختلفة للشكل المعبر عن المنظومة الفكرية وانعكس هذا التفاعل على سطح هذا الوسيط فتحول سطح الخامة لمتغير يفضي في كل وقت بمضامين باطنية على أساس حركة الانعكاسات التي تغير الضوء على سطح الخامة فتتحول لسطح نابض يعكس الحركة الدائمة في بنية الوجود .

ت- أن عملية تخليق الأشكال من المادة وترتيبها داخل الحيز تتيح لها الحركة وبالتالي التخلق المستمر الذي يتيح الفرصة لتوليد عديد من المدلولات مما يثري عملية الإدراك في الشكل حيث يحدث الشكل سلسلة من الذبذبات التلقائية ويذكر (جيوم ، ١٩٦٣م) بأنه أحياناً " يشعر الفرد أنه أمام تغير موضوعي طرأ على الشكل والمعني الذي يفرض عليهم هذه التغيرات ، وعليه فما من فكر أو معنى يبدو ثابتاً لو أن الإدراك قدم لنا في نفس المستوى " . ص٩٣

ث- المادة هي الوسيط الحامل لكل من الشكل والمضمون حيث ينبثق من خلال هذه الصيغة الفنية المتحدة العلاقات والمعنى .

ج- لا يمكن تكوين صيغة فنية ذات شكل ومضمون مترابطين عبر وسيط مادي بدون أن تكون هناك صلات واضحة متبصرة بين الشكل والمفاهيم والمعطيات الفكرية المختلفة، وبالتالي لا يمكن تصور الشكل في المشغولة المعدنية بدون مضمون .

ح) مفهوم الواقع والخيال من خلال النظرة المعيارية للمعاني المجردة والعالم المرئي في المشغولات المعدنية الإسلامية :

ذكرنا فيما سبق أن الفنان المسلم قد نظر للواقع نظرة خاصة قامت على فكرة "المطلق" واستمرارية الحياة ، مما دعاه للاعتماد على الانفعال الذاتي الداخلي في عملية الإبداع الفني وهو مانسميه بالبحث عن الجمال المحض . ولكن هذا لا ينفي أن تواجدت على مشغولاته بعض الأشكال التمثيلية كالحيوان والطيور ، ولكنها مصاغة بأسلوب خاص يتلاءم مع نظرته السابقة يغلب عليه الكثير من التبسيط والبدائية دون أن يسعى لإضافة الوسائل والتفاصيل التي تقربها من حقيقتها فتجعلها في المشغولة ذات استمرار يفوق استمرار إدراك الإنسان نفسه مما يدفعه لتقديسه ولذا فإن الفنان المسلم رفض إتقان المحاكاة ومال للتبسيط من خلال رؤية خاصة لأشكال الطبيعة تعتمد على وجه الشبه بحيث تنطلق الأشكال لتحلق في آفاق أخرى .

وتوضح صورة رقم (٩) مشبك للصدر من العصر الفاطمي على هيئة طائرين منفردين من الذهب ومموه أشكالهما ، وقد عمد الفنان لتأكيد الهيئة الخارجية للشكل دون التوغل في التفاصيل وذلك لإبراز لقطة نابضة من الوجود المتذبذب المتغير دون التركيز على الماهية وقد صاغ الفنان الشكل بمنظومة متراصة من دوائر صغيرة من السلك المشبك نابضة تتغير بتغير الضوء أثناء استخدام المشبك على صدر المستخدم لينساب الشكل من خلال جزئيات الكون لتموه المعالم ويعطي بعداً روحياً في الإدراك يختلف تماماً عند إدراك هذا الشكل في العالم المرئي ، ولذا فنحن

أمام رؤية ذاتية لها ملامح خاصة لا علاقة لها بالواقع المرئي الظاهر إلا من خلال وجه الشبه بحيث تنسلخ منه في منظومة أكبر وأبعد ، وهو ما أوضحته الآية الكريمة :﴿ وَأُتُواْ بِهِ مُتَشَابِهًا ﴾ (البقرة ٢٥) .



شكل رقم (٩)

مشبك للصدر على هيئة طائران من الذهب

منفذان بأسلوب السلك الشبك المفتوح "الفيلجيري"

العصر الفاطمي القرن١٢ (مجموعة هراري) الطول ٦سم ، الإرتفاع ٣,٢سم

ويمكن التوصل إلى بعض النتائج في ضوء ما سبق :-

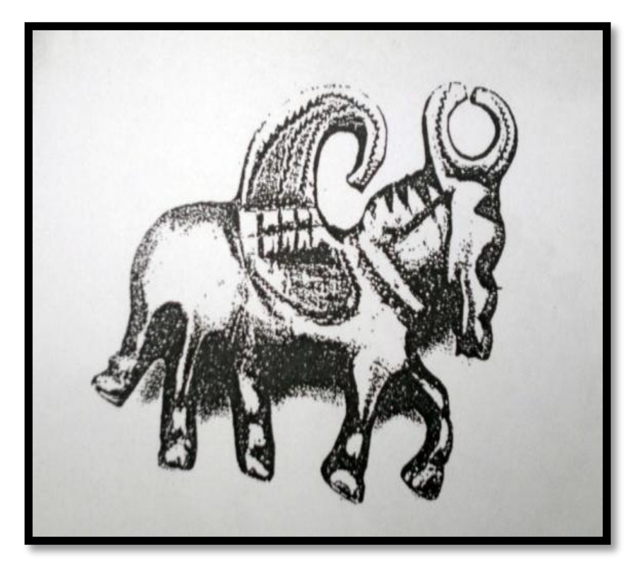
أ- الأعمال الفنية التي تستخدم استخداماً مباشراً خامة المعدن وإن بدت فيها بعض الأشكال التمثيلية التي يمكن تقاربها مع الواقع الظاهري المباشر يصيغها الفنان المسلم بأسلوب خاص في النظر للواقع لا ينفصل عن نظرته الشاملة للكون والممثلة في الأعمال الدينية ، والتي يمكن تواؤمها مع طبيعة العمل المستخدم وهو ما نطلق عليه "الإيجاز الدال البليغ " .

ب- الفنان المسلم في سبيل تعبيره عن الصورة العقلية وإن كانت محملة بملامح الواقع المرئي ، إلا أنها تبرز بطريقة خاصة يتضح فيها تثبيت الشكل الدال على وجه الحق الخالق ، بحيث يجرد من كل ما هو عرضي وغير هام ليتضح جوهر هذه الأشكال التي تظهر قدرة الخالق الواحد .

ح- في ظل إحكام العلاقة بين الحق والوجود الممثل في مخلوقاته وجزئياته يقنن الفنان توجهات الشكل ، فالأشكال التمثيلية لا تنتمي للواقع المرئي الخالص وإنما تؤخذ فيها ظاهر هيئاتها المبسطة وإيقاعها الخالص بمعنى أنها علاقة متوازنة بين الحس والحدس ترتبط أكثر بالجوهر وتبتعد عن المنطلق الرياضي المجرد الصارم وهذا التوجه من جانب الفنان يحدث لتتوازى الصور العقلية والحسية بالصور الإلهية التي تجلت بالوحدة وثبتت بدوام الوجود .

أما الخيال – فعند تناول المشغولات المعدنية الإسلامية بالفحص والدراسة كثيراً ما نلاحظ احتوائها على مجموعة من الأشكال الخيالية حيث يمكن أن نقسم هذه العناصر لقسمين :

١. عناصر خرافية أو خيالية لا وجود لها في عالم الحيوان ، أو توجد ولكن ليست بصورتها الحالية مثل الفرس المجنح صورة شكل (١٠) .



شكل (١٠)

نقلاً عن

Victoria and Albert Museum

٢. عناصر مزدوجة التركيب تجمع ما بين كائنين إنسان وحيوان . صورة شكل (١١)



شكل (١١)

نقلاً عن Victoria and Albert Museum

والحقيقة أن تواجد هذه الأشكال هو تواصل لبقايا الموروثات الاجتماعية والعادات الحرفية من العصور القديمة والتي ظلت وفيه لنماذجها الفنية الأصيلة وخاصة بعد أن فقدت تلك الأشكال البعد الأسطوري ، واندمجت داخل الفن الإسلامي لتأخذ أبعاداً ومعاني جديدة ومن هنا تنبثق الحاجة إلى تفسير هذه الصياغة الخيالية لتلك العناصر بتوضيح معنى الخيال والمعني التخيلي لأن هناك الكثير من اللبس فيها .

ويذكر (محرز ، ١٩٦٢م) أن " المعنى التخيلي هو المعنى الذي يتعارض مع العقل ويخل بنظام الطبيعة وهو شيء غير ثابت أو بمعنى آخر هو إثبات أمر غير ثابت أصلاً " . ص٨٤

أما الخيال في التصور الإسلامي فيرتكز أولاً على مبدأين أساسيين :

أ- التعلق بالمعجزات وسكان العالم السفلي والمرئي ، وقد حفلت الأساطير والحكايات الإسلامية بالقصص الغريب عن الزهاد والمتعبدين والصالحين ، إلى جانب الإعجاز القرآني في تناول معجزات الرسل ، ولذا يرى (عكاشة ، ١٩٧٧م) أنها " قصص تربط ما بين القداسة والقدرة على الإتيان بالأعاجيب وهي مادة خصبة لإنتاج الحرفي الإسلامي " . ص٢٤١

ب- وحدة الوجود ومبدأ التحول الذي يفضي بعملية تجلي مستمرة في المرائي فلا شيء يثبت على حال ، وعلى ذلك فتسجيل الواقع الإنساني عملية لا ترتبط فقط بوجوده ولكن وجوده في حياة الكائنات الأخرى التي تعطي شكلاً لحياته .

وتلك الأسباب دفعت الحرفي الإسلامي لإظهار الإنسان مختلطاً بالحيوان ، أو الحيوان المرتبط بالنبات أو العصفور ذو الرأس الآدمي ، وانطلاقاً من هذا المبدأ فإن (ابن عربي ، بدون تاريخ) " يعرف الخيال بأنه من حقيقته أن يجسد ويصور ما ليس يجسد ولا صورة فهو حس باطن بين المعقول والمحسوس ولا يستطيع أن يصور أمراً إلا بصورة حسية " . ص٢١١

وعلى ذلك فالخيال في مفهوم الحرفي لا يعني المعنى التخيلي العابر ، بل هو قوة دافعة ذات بعد واقعي يتحقق في الحس بشكل دائم ، وأبدى ينتمي لعالم له مقاييسه الخاصة وحقائقه المرتبة الوسيطة المتصلة بالعالم .

ولذا فهو عالم وسط ما بين المعاني المجردة والعوالم المرئية فهو متردد ما بين جدلية المعلوم والمجهول والمعروف وغير المعروف ، ومن ذلك يتولد التوتر والاشتقاق في بنية العمل الفني ويضفي عليه بعداً لإنهائها ، لأن المدركات الحسية ترتبط بسلسلة إدراكات غير محددة لا تستنفذ ولذلك فالصور المرتبطة بها لا تستنفذ أيضاً ، ولذا يصبح الخيال عالماً بلا حدود للتصوير .

ط) أسلوب صياغة المضامين الحياتية والمطلقة في المشغولات المعدنية المنبثقة من الفكر الإسلامي :

باعتبار المشغولات المعدنية الإسلامية أعمالاً جمالية مفيدة للفرد المسلم فإنها بالطبع لا بد وأن تحمل نوعين من المضامين :

الأولى : هي المضامين الحياتية التي ترتبط بأسلوب حياة الأفراد الاجتماعية والأيديولوجية .

الثانية : هي المضامين المطلقة التي تؤثر أيضاً على تفكير الحرفي في ضوء الفكر الإسلامي وبالتالي تتأثر أساليب صياغة الحيز لهذه المشغولات وأشكالها الخارجية .

ولذا فإن الوقوف على توجهات هذه الصياغة يتيح لنا التعرف على الأسلوب الذي تنتظم به هذه الزخارف داخل الحيز الفني وتوضح أحد علاقات ارتباط الشكل بالمضمون .

وعن طريق عرض هذه التوجهات تتضح بعض الأسس التالية :

١- لجأ الفنان الإسلامي لاستخدام الأشكال التمثيلية في المشغولات المعدنية في حدود ضيقة وذلك للتعبير عن بعض المضامين الحياتية ولكنها صيغت بالأسلوب الإسلامي الذي يجنح للتبسيط والبدائية في الصياغة الشكلية وقد تمثلت في (هلال ، عصفور ، نسر ، حيوان) .

٢- في جانب التعبير عن المضامين المطلقة ، صيغت أشكال المشغولات بأسلوب بعيد عن الإسقاطات المرئية الواقعية ، وبالتالي انبثقت أساسيات الصياغة الشكلية من القوانين الكونية المطلقة أو بعبارة أخرى قوانين الطبيعية التي تقدم الموضوعات ، إن الفنان يجسد غير المرئي أو غير الواقعي وغير الملموس فهذه الرؤية ليست اختصاراً للواقع أو تجريده من صفاته الظاهرة ولكنها اكتشاف للبنيات الشكلية والهياكل الخفية ، ولما

كانت هذه الهياكل والأنظمة هندسية في جوهرها فإن تبنى التمثيل الهندسي لهذه المعاني يعتبر اتجاهاً قصدياً من قبل الفنان لاستخدام الأشكال الهندسية .

ويرى (العبيدي ، ١٩٧٨م) تأثير " آراء الفلاسفة المسلمين في تبني هذا الاتجاه ومن بينهم ابن سينا الذي أشار إلى أن هناك مفاهيماً ليست في الطبيعة فحسب بل في الشكل والمكان يمكن بحثها من خلال الهندسة والرياضيات والنقط عن طريق التجريد العقلي لهذه المفاهيم " ص٥٧

ويرى (إخوان الصفا ، ١٩٥٧م) " أن علم الهندسة هو علم معرفة جوهر النفس وهي عقلية وحسية ، وكلاهما يدخل في الصنائع كلها حيث يعرف منها الأبعاد وما يفرض فيها من المعاني كالطول والعرض والعمق وهذه أبعاد عقلية ، وهي صفات للمقادير الحسية ، والهندسة العقلية تخرج المتعلمين من المحسوسات للمعقولات وترقيهم من الأمور الجسمانية للأمور الروحية ". ص٨٠

كما يرى (برجوان ، ١٩٨٠م) " أن الأشكال الهندسية في ظل الحضارات الإسلامية لها أهمية خاصة وشخصية فريدة لا نظير لها في أي حضارة " . ص١٩١

ويشير (الصائغ ، ١٩٨٨م) إلى تأكيد الفنان سورا على " أن الإيقاعية في هندسة اللوحة أو العمل الفني هي لغة مستقلة من وحي الذهن لا تستوحي أو تحاكي هندسة ولا إيقاعية الطبيعة الظاهرة " . ص١٠٨

وعلى ذلك فإن الفنان المسلم قد تبنى هذه القواعد في التعبير عن أعماله الفنية ومشغولاته بحيث تستطيع الإفصاح بعلاقتها عن تلك المضامين التي أوردناها سابقاً ، والتي صيغت ببعض القواعد من خلال الحيز لتعبر عن التوحد مع العالم بالتزام قوانينه الخفية .

ي) أساليب صياغة الحيز الفني للمشغولات المعدنية الإسلامية :

أ- استخدام الفنان الإسلامي في نظم الأشكال المتنوعة والزخارف داخل حيز المشغولات المعدنية الإسلامية نسباً إيقاعية مطلقة في التعبير عن المضامين المجردة ، ولقد ساعده على ذلك التنوعات المختلفة في أشكال المشغولات المعدنية من الناحية الوظيفية ، وأحيازها الفنية البعيدة عن التناول المرئي حيث لجأ الفنان المسلم لصياغة الأشكال بفواصل زمنية بعيدة عن الزمن الواقعي ليتحمل الشكل بمضامين لانهائية .

ب- يكمن مضمون الأشكال الهندسية التي تمثل واقعاً خاصاً بعيداً عن التناول الطبيعي في الصياغة الإسلامية للمشغولات المعدنية في طاقة جزئياتها وحدودها وأوضاعها الإيقاعية إلى جانب القوة المنبثقة من المادة المشكلة منها ، وذلك لأن الطاقات المسببة للفعل تتوزع كتوافقات عضوية ذات فعل إيقاعي ، ويشير (العبيدي ، ١٩٧٨م) إلى أنه " يمكن تبين ذلك من آراء (أبن سينا) فالذي له به الفعل هو صورته ، والذي عنه القوة هو مادته ، ولذا فإن القوة والطاقة متلازمتان في الجسم والطاقة الفاعلة ترجع للصورة أو الشكل أو التكوين الذي يتخذه مظهر الشيء " . ص٦٢

وعلى ذلك فالمادة لها قوة والشكل له طاقة ، وكلاهما يتخذان صورة تنقل "الفعل" وكلاهما يعبر عن اتجاه الحركة المعنية التي تعين على إدراك المضامين فو تخيلنا شكلاً حلزونياً مفرغاً من الورق وآخر من الذهب ، فبالقطع يختلف كلاهما في التعبير عن القوة في المادة والطاقة في الشكل بالرغم من توحدهما . ويرى (رياض ، ١٩٧٣م) " أن الطاقة الحركية الكامنة في الخطوط والأشكال تيسر على الفرد إدراك مجموعات الخطوط المتقاطعة كوحدة واحدة ، لذا يمكن الجمع ما بين الوحدات المتفرقة المختلفة في الحيز وإدراكها كوحدة متصلة " . ص٤٠

وعلى ذلك فإن الأوضاع المختلفة للأشكال تغير الأوضاع الطاقية لها مما يعين على تتالي الرؤية وتدرجها ووحدة الإدراك مما يساعد على تفسير الحيز والتنبؤ بالمضمون .

خ- استعان الفنان الإسلامي في صياغته للحيز الفني ببعض مضامين نظريات الأعداد وذلك للإشارة لبعض المدلولات الباطنية وعلاقات الحركة والسكون ، كما أن الفنان المسلم تناول الأشكال الهندسية ، وعلم الأرقام ليذكرنا بالنماذج التي تظهر خلال عالم الرموز ، وأنها الطريقة للتفسير التي يمكن للفرد وهو في حالة روحانية الانتقال من الملموس إلى المحسوس ، كما أكد (فرزرات ، ١٩٨٢م) " أن الفنان الإسلامي يعرف تماماً العلاقة بين العدد ، والشكل ، والمعنى ، وأن هذه الأعداد مرتبطة بالتأكيد بعقيدته الدينية والتي تشكل الأرضية لمفهومه لكل ما يحويه الكون " . ص٨٢

ولقد ورد في (رسائل إخوان الصفا) في إطار الإشارة لبعض المدلولات الباطنية أن الله خلق هذا الكون في صورة رباعيات ، وفي صورة زوجين متطابقين ومتقابلين ، وأن الواحد هو الشيء الذي لا جزء له البتة ولا ينقسم ، والواحد بالمجاز فهو كل جملة يقال لها واحد " وفي تعريف الكسر " إذا أشير للواحد من الاثنين يقال للواحد : نصف ، وإذا أشير للواحد من جملة الثلاثة يقال له : ثلث .. الخ ، ونسبة البارئ من الموجودات كنسبة الواحد من العدد ، ونسبة العقل اثنان من العدد ، ونسبة النفس من الموجودات كنسبة ثلاثة من العدد ، ونسبة الهيولي الأولى كنسبة الأربعة والواحد أول شيء أبدعه من نور وحدانيته جوهر بسيط يقال له العقل الفعال ، كما أنشأ الاثنين من الواحد بالتكرار وهي النفس الكلية من نور العقل ، كما أنشأ الثلاثة بزيادة الواحد على الاثنين كنشأة الهيولى الأولى من حركة النفس ، وعلى هذا فإن جميع الكائنات الحية

والأشياء التي نتعامل معها تخضع لمبدأ هذا النظام ، وعندما تقترب المطابقة بأجزاء صحيحة فإن تأثيراتها تقوى بعضها بعضاً وتنقلب على أضدادها .

ويمكن أن نلمح أحد توجهات هذه النظرية والخاصة بتقسيمات المربعات السحرية "الخاصة بالربط بين الأعداد والأشكال الهندسية" ، فيما يطلق عليه تقسيمات "مربعات الوفق" في بعض الأحجبة الشعبية المنتشرة في الأوساط والطبقات الشعبية التي لازلنا نراها للآن .

وعلى ذلك يمكن الوصول إلى أن المشغولات المعدنية في الفن الإسلامي ليس الغرض منها وظيفتها العابرة فقط ، ولكنها تتجاوزها في التعبير عن العديد من المضامين الحياتية ، والمطلقة .

ك) مفهوم الفراغ وأسلوب صياغته للتعبير عن المضامين المختلفة في المشغولات المعدنية الإسلامية :

تنتظم مفردات الحيز الشكلي من المشغولات المعدنية الإسلامية بنفس المنطق تقريباً الذي تنتظم به الأعمال الفنية الإسلامية الضخمة بالرغم من التفاوت في مساحة الحيز والوظيفة والفراغ يصاغ بالكامل بالوحدات للوصول لحالة من التشبع البصري ، ولعل هذا ما نلحظه في أغلب المشغولات المعدنية وبالرغم من أن الفراغ في المشغولات الصغيرة لا يقاس بالأعمال الفنية الأخرى لكن يبدو جلياً أن مبادئ الجمالية الإسلامية واحدة في نظرتها لكل الأعمال الفنية .

ولعل مبدأ كراهية الفراغ كما أسماه مفكرو الغرب عند صياغة الأعمال الفنية الإسلامية طرحت فيه آراء كثيرة فإننا ينبغي مناقشة هذه الآراء بما يفيد موضوع البحث ، ومن ثم تبنى بعض التفسيرات الخاصة لصياغته للتعرف على دورها في صياغته للإفاضة بالمضامين المختلفة في الجمالية الإسلامية .

ولقد قاس مفكرو الغرب الفراغ على النموذج الغربي القابل للفضاءات الفارغة الخالية من الأشكال حيث يختلف الباحث مع هذا الرأي ، ولذا فإنه في ضوء هذا الالتباس يجب أن نتفهم ما طرحه الفكر الإسلامي مؤثراً على رؤية الفنان وقد تبناه بشكل محسوس استطاع من خلاله التعبير .

فقد أشار (العبيدي ، ١٩٧٨م) إلى أن الفارابي أورد " أن لكل جسم طبيعي مكان خاص به ". ص٤٠ ، واتجه إخوان الصفا نفس الاتجاه ، واعتبروا أن المكان صفة من صفات الأجسام ، ولا تقوم إلا بوجودها ، ولذا فالمكان الخالي تماماً غير موجود ، والكون كله مادة وليس فراغ .

وأشار (بهنسي ، ١٩٨٣م) أن " أبو بكر الرازي ذهب في اتجاه مخالف أقر فيه وجود الخلاء وقابليته للتصور ووصفه بأنه قوة جاذبة للأجسام وهو ليس شيئاً مادياً محسوساً " . ص٢٠

ويضيف (بهنسي ، ١٩٧٤م) " فقد أقر بأن الزخارف ذات مستوى واحد وتكسو السطح كله كأنما هناك خشية من استقرار الشر في الفراغ " . ص٤٧ ، وهو اعتقاد قديم استمر سائداً في الفن الإسلامي وإن كان الباحث يرى أن هذا ليس كافياً ؛ لأنه تفسير أيديولوجي متوارث وهو أقل فعالية في ضوء التأثير الأقوى للفكر الإسلامي الذي قضى على التشاؤم وبعض الخرافات .

أما (الألفي ، ١٩٦٥م) " ففسر عملية صياغة الفراغ بأنها تغطية جميع السطوح بالزخارف لإذابة مادة الجسم بتوجيه النظر للزخارف الفنية التي تغطيها " . ص٩٥

وهو يمكن تفسيره في الاتجاه الصوفي للفكر الإسلامي ، أما العقيدة الإسلامية فأكدت على الإيمان الذي يجانبه الأنس بالله في الخلوة ، والمسلم يؤمن بأن كل شيء في الكون يسبح

بحمده لقوله تعالى : ﴿وَإِن مِّن شَيْءٍ إِلاَّ يُسَبِّحُ بِحَمْدِهِ وَلَكِن لاَّ تَفْقَهُونَ تَسْبِيحَهُمْ إِنَّهُ كَانَ حَلِيمًا غَفُورًا﴾ (الإسراء ٤٤) ، وقوله تعالى : ﴿فَلَا أُقْسِمُ بِمَا تُبْصِرُونَ * وَمَا لَا تُبْصِرُونَ﴾ (الحاقة٣٨- ٣٩)

وعلى ذلك فلا فراغ فهناك العديد من الكائنات والأحداث التي تملأ الفضاء لا يدركها الإنسان بعينه المجودة ونظراً لما عرضه الفكر الإسلامي من زوال مبدأ ديمومة الأشياء والكائنات فيما عدا الخالق الواحد ، لذا فالطبيعة ليست في الحجم الذي يبرزها ، ولكن في اللانهائية التي تستغرقها ، كذلك النور يعد شفافية الكون الذي يتوزع توزيعاً متوازناً في كل أنحائه ، لذا تنتهي الطبيعة في الفن الإسلامي لتحل ما ورائها ، وتموت الأشياء ليحل محلها الخالد ، ويلغى الزمن ليحل ما وراء الزمن ولذا فلا وجود للفراغ المكاني لانجذاب المخلوقات بأنواعها للخالق في رؤيتها الشاملة ، مما يوضح عدم صواب النظرة الغربية للفراغ .

ولذا فرؤية الفنان الإسلامي صائبة لأنها تنطلق من أبعاد فكرية لا تختص بالتسجيل ولكنها تصبو للتوصل للحقيقة الخالدة الدائمة .

لذا تتخلص الأساليب الجمالية لصياغة الحيز للمشغولات المعدنية الإسلامية في نفي مبدأ الفراغ فيما يلي :

أ- التعدد والاستقلال في عناصر الموضوع يجعل اللحظة الزمنية متعددة بتعدد العناصر وعلى ذلك تنطلق أساليب جمالية لصياغة الحيز تفضي بعدة معاني كالتكرار اللانهائي والتوالد والانتشار ، التناظر والحركة والحشد المتنوع لمفردات زخرفية متباينة وانعدام المسافات البينية في الأشكال التمثيلية والنسب المتتالية في التقسيم ، كل ذلك يهيئ

المجال للأجزاء للتفاعل وتتجانس وتفضي بإحساسات نابضة مهتزة تؤثر في الإدراك وتلوح بالعديد من المضامين .

ب- الأساليب السابقة صيغت من خلالها الزخارف والوحدات مجابهة للناظر من خلال عرض أجمل ما فيها دون أن تشوه قواعد المنظور حقيقتها وجمالها ، وهي سمة الفنون الحدسية التي يعد الحدس Institution آلية أساسية لبناء العمل الفني حيث لاندري مكان المشاهد من الأشياء أهو في أقصى البعد أو في أدنى القرب منها أم هو في أعماقها فالمسافات والفراغات تنعدم لكي تبدو مندمجة أشد الاندماج في هذه الصورة الكونية التي يصيغها الفنان المسلم والتي تتشابك فيه مصادر الرؤية لأقصى حد ممكن وقد تلاه الفنان الشعبي في صياغته للأعمال بنفس تلك النظرة .

ج- الترابط الحادث بين الوحدات الزخرفية والأشكال داخل الفراغ يخضع لمبادئ مقصودة يقوم الفنان الإسلامي بالسيطرة عليها بطريقة واعية من منطلق أن جماليات الوحدة الزخرفية تبرز عن طريق علاقتها بغيرها من الوحدات وعلاقة ذلك بهيئة الحيز الشكلي .

د- الجمالية الإسلامية جمالية متكاملة ، وأسلوب صياغة الفراغ في المشغولات المعدنية الإسلامية يحث على متابعة الزخارف والوحدات خارج وداخل حدود العمل المكانية عبر الخيال في جزء آخر يكمن في الملابس والإنسان والجدران والذي يستمر دون انقطاع في الحيز الخارجي من خلال تكامل في الوظائف وصولاً للمسجد في موقع القلب إلى المئذنة التي تتصل بالسماء في السعي للحركة الدائبة المؤمنة نحو الله ، كما تظهر أيضاً خاصية الشمول من الامتداد خارج المشغولة إلى داخلها عبر الزخارف حتى نصل لأصغر جزئية ، ثم يمتد الخيال لمتابعة هذا التصاغر المستمر ، وعلى ذلك

فمشغولات المعادن الإسلامية تعد جزءاً مكملاً للسلسلة الارتباطية الجمالية اللانهائية التي تؤدي لانبثاق العديد من المضامين .

فالحيز المصاغ داخل المشغولة يمكن الرائي من تصور الاستمرار في الرؤية داخلاً وخارجاً لجعل الذهن في حركة دائبة سعياً وراء ما لا نهاية له ، وفي هذا يذكر (اللواتي ، ١٩٣٩م) "يبدو أنه من الصعب فهم طبيعة نماذج الحيز الإسلامي خارج علاقات التضامن بين تلك النماذج في إطار المدينة الإسلامية " . ص٨٧

هـ- استخدم الفنان الإسلامي بعض الأساليب التقنية التي ساعدت على إبراز وحدات الفراغ التي اعتمدت على التجزئ كأسلوب السلك المشبك المفتوح ، والمغلق ، والتقبيب ، والحبيبات ، والتفرغ .

ل- النسبة ودورها في صياغة الحيز الشكلي للمشغولات المعدنية الإسلامية لإبراز المعاني المطلقة :

اعتمد الفنان الإسلامي في صياغة مقاطع الحيز الشكلي في مشغولاته على بعض الاتجاهات تمثلت أغلبها في مقدار ما توارثه من تقاليد في صياغة الشكل من العصور السابقة على الإسلام وحسه الفطري المتأثر بالطبيعة في ترتيب المقاطع علاوة على اتجاهه بالعصر الإسلامي لمحاكاة القوانين الخفية التي تنظم الأشكال الطبيعية ، وفي هذا يحدثنا القرآن عن هذه السمة مقرراً اعتبارها من أصل الخلق والتكوين : ﴿ إِنَّا كُلَّ شَيْءٍ خَلَقْنَاهُ بِقَدَرٍ ﴾ (القمر ٤٩) .

ويؤكد (William ، ١٩٢٥م) إثبات " البحوث التجريبية والعلمية أن الأشكال الطبيعية تنتظم أجزاؤها بنسب بسيطة وهي موجودة في أخص خصائص الهيئات الطبيعية ، وعلى

ذلك فما دامت الطبيعة وأجزاؤها تنتظم بهذه الكيفية فلا بد أن يتأثر الحرفي بهذه المفاهيم في صياغة أعماله الفنية " . ص٢١

ويمكن تمثيل هذه النسب في المقاطع الطبيعية بأعداد بسيطة ١ : ٢ ، ١ : ٤ ، ٣ : ٤ ، ١ : ٥ ، ويذكر (إخوان الصفا ، ١٩٥٧م) في هذا الصدد " إن النسبة تدخل في جميع مركبات الكون الطبيعية والمصنوعة من قبل الإنسان وذلك لإبراز الاختلاف وللقيام بأداء الوظائف على أكمل وجه ولولاه لم يصح عمل أو صناعة ولا ثبت شيء من على الموجودات على الحال الأفضل ، كما ذكروا أن علم النسب يحتاج إليه في الصنائع كلها " . ص٢٥٧

كما ذكر (ريد ، ١٩٦٢م) " أن الأشكال العديدة الحية وغير الحية كالمواد تخضع لعدد محدد من القوانين البسيطة نسبياً ونموها مقرره قوى تعمل وفقاً لقوانين حتمية معينة وهي قوانين رياضية ميكانيكية " . ص١٦

وتبعاً لذلك فقد تبنى الفنان في مشغولاته استخدام بعض النسب المقطعية في الطبيعة ومايعادلها من أرقام لكي يخلق علاقة متواصلة بين أجزاء الحيز الشكلي تتوقف قيمها على درجة نمو الشكل وبالتالي التحكم في السكون والحركة الطاقية لأجزاء الحيز بما يوازي المضمون المراد التعبير عنه بعيداً عن الارتباط المباشر بالواقع .

ولذالك فإن المشغولات الفنية الإسلامية تنبثق من منطلق فكري قائم على فكرة المثل الأعلى يؤثر على تجمع وائتلاف عناصرها ولذا فدخول أية عناصر أخرى على هذه المنظومة لابد أن يخضع لتلك المعايير مهما كانت صفات هذه العناصر وأقصد هنا استخدام النسب بطريقة موجهة ، ويؤكد على ذلك أيضاً (أخوان الصفا ، ١٩٥٧م) " فالأشياء متضادة الطبائع إذا جمع

بينها على النسب التأليفية ائتلفت وتضاعفت قواها وظهرت أفعالها وغلبت أضدادها " . ص٢٥٥

م- ارتباط الحيز الشكلي بطبيعة الحيز الخارجي في المشغولات المعدنية الإسلامية كمنطلق لإيضاح المضامين المطلقة :

هناك ارتباط واضح بين الحيز الشكلي في بعض المشغولات المعدنية الإسلامية وبين طبيعة الحيز الخارجي انطلاقاً من الفكر الإسلامي ، وقد جاء في الآية الكريمة ﴿ أَوَلَمْ يَنْظُرُوا فِي مَلَكُوتِ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ ﴾ (الأعراف ١٨٥) ، ومعناها استخدام حاسة البصر في الرؤية ومعرفة ما وراءها في بواطنكم وبواطنها وعلى هذا حث القرآن الكريم ، والأدب الإسلامي على ارتباط الظاهر بالباطن وفي هذا يذكر (الإمام الغزالي ، ١٩٨٠م) أن " الخَلق والخُلق عبارتان مستعملتان معاً فيراد بالخلق الصورة الظاهرة ، والخُلق الصورة الباطنة ، وللباطن صورة وهيئة تقابل صورة الظاهر وهيئته " . ص ٥٣

ويشير (الشامي ، ١٩٨٦م) " أن الظاهر والباطن وحدة تامة الانسجام وبها تكمل إنسانية الإنسان ، والجمال ليس له وجود حقيقي إلا حينما يتم التناسق بين الظاهر والباطن" وحدة تامة الانسجام وبها تكمل إنسانيته ، والجمال ليس له وجود حقيقي إلا حينما يتم التناسق بين الظاهر والباطن " . ص٢١٨

وعلى هذا فقد تأثر الفنان الإسلامي بهذه المضامين في تعليمه وافرزها في أعماله الفنية فكثيراً من المعادن الإسلامية نجد فيه أن صياغة الحيز الشكلي فيه من الأمام هو نفسه من الخلف أو ينقش العمل من الأمام والخلف بحيث لا يمكن التعرف على الوجه من الظهر ، وهو ما يعكس

فكرة أن " نظهر مثلما نبطن " كما يمكن أن تعكس لنا بعض المفاهيم الأخرى كاحترام الصائغ لعمله الفني بحيث يهتم بتكامل هذا العمل حتى ولو لم يكن متاحاً رؤيته كما يظهر احتراماً لإنسانيته .

وعلى ذلك يمكن أن نستنتج ما يلي :

أ- هناك بعض الأساليب التقنية والوحدات الزخرفية التي استعارها الفنان الإسلامي من العصور السابقة ، وأستخدمها لتحقيق هذه المفاهيم حيث لم يتناولها كما هي ، بل أخضعها للفكر الإسلامي كالوحدات الزخرفية وأساليب التقنية .

ب- وجود توافق بين ازدواجية الحيز الخارجي والداخلي للمشغولة الفنية يتمثل في تداخل المعنى والمكان والتي لا يمكن أن نميزها إلا كعنصر واحد داخلي أو خارجي ، ظاهر وباطن وعلى ذلك يمكن تبنى هذا كظاهرة تجريبية تساعدنا في مشكلة الفصل ما بين المعنى والمكان وإحداثياته عند التعامل مع مشغولات التراث الإسلامي .

ج- هناك تلازم بين العلاقات المكانية والزمانية يتحول فيها الحيز الشكل لمجموعة من العلاقات المتداخلة تخضع لقوانين الإحداثيات المكانية والفواصل الزمنية الخاصة بصياغة المكان والتي يمكن تبينها في خاصية التكرار .

ن- التوزيعات التكرارية الزخرفية في المشغولات المعدنية الإسلامية كأسلوب لصياغة الحيز الشكلي ودوره في التعبير عن المضامين المطلقة :

تتسم المشغولات المعدنية الإسلامية بالتكرارات الكثيرة شأنها شأن الأعمال الفنية الإسلامية الأخرى وذلك عند صياغة الحيز الخاص بها انطلاقاً من عدة توجهات فكرية عامة إسلامية هي : -

أ- الفلسفة الصوفية القائمة على مبدأ الوحدانية وإنكار الذات والاجتهاد للاندماج بالله ومن مظاهرها يذكر (بهنسي ، ١٩٧٤م) " ففي تكراره الذكر والتسبيح مئات المرات يفقد وعيه ويتحرر من غلافه المادي حتى يغيب في نشوه الاتصال بالله". ص٢٣١ (وهو يتكلم عن المؤمن) ، بهذا المبدأ تأثر الحرفي في أعماله فبدت زخارف الحيز تسعى سعياً مستمراً للاتصال والتلاشي المطلق عن طريق تكرار الصيغ الظاهرة في اتصالها بالجوهر ، ويشير المصدر السابق (١٩٧٤م) إلى أن (بيرابين) يفسر ذلك بقوله : " إن الصيغة المكررة المتخيلة أو المنفذة ، تشير أبدية الانطلاقات والعودات ممثلة بذلك علاقات الظاهر مع الجوهر وارتباط هذا بذاك ، وهي بذلك تتجاوب مع الله بحسب مفهومه الذي ورد على لسان إبن سينا وتقترب من مفهوم الذكر ، وأن الزخارف المكررة ملازمة لأدوار منطلقة ومرتدة إلى منشئها " . ص٢٣٢

ب- مبدأ الوحدانية وعدم ديمومة الأشياء وزوالها حيث تبدأ وتنتهي عند الخالق ، وفي ذلك تذكر الآية الكريمة ﴿ اللَّهُ يَبْدَأُ الْخَلْقَ ثُمَّ يُعِيدُهُ ثُمَّ إِلَيْهِ تُرْجَعُونَ ﴾ (الروم ١١) .

وعلى ذلك يتبين ما يلي :-

١. زوال الواقع في الفكر الإسلامي يترجمه الفنان بعدم تجميد اللحظة في العمل الفني وبالتالي يلجأ لأسلوب يحقق هذا المبدأ في التوزيعات الزخرفية ، ولذا فالتكرار يعمل على خلق الدفع والتوتر والتحكم في شدته لتأكيد مبدأ عدم ثبوت الشيء وبالتالي إدراك حركات اهتزازية إيهامية لانهائية تنشأ من تنويعات التكرار ترتبط أيضاً بالنبض والتغير البشري ، وهو ما يتلاءم أيضاً مع المكان الذي تستخدم فيه المشغولة .

٢. من المنطلق السابق يعبر التكرار عن معنى التغير المستمر في الزمان عن طريق ما ينشأ من فواصل زمنية بين الوحدات المتكررة واشتقاقها ، ولذا يعد التكرار أحد الشروط الهامة لخلق التردد والإيقاع الذي يطرح نفسه على جزئيات الحيز الشكلي ليتم اشتقاق المعنى أثناء نمو العمل الفني ، ويمكن ملاحظة الأهمية الفاعلة للتكرار في العمل الفني من الاتجاهين التاليين :

أ. فعالية التكرار تتحدد بمقدار ما تفيده الوحدات المتكررة في تثبت المضمون ، وبالتالي زيادة فعاليته أو تتيح وضوح المضمون وانبثاقه وينطبق ذلك على المشغولات التي تحتوي على تكراراً ثنائياً على خط التماثل الذي يؤدي لانشقاق معنى مجازى .

ب. تتيح عملية التكرار للصيغ داخل الحيز الشكلي بطريقة مطردة من جميع الاتجاهات ، إما بداية من نقطة أو بالدوران حول نقطة وعلى ذلك فالأحياز النامية المتفاعلة بتكرار تأملها تخلق معاني مفتوحة قابلة للنمو والانتشار بطريقة لانهائية في سعيها نحو التطور ، وهي جزئية يمكن أن ندركها إيهاميا تعمل على ترابط المشغولة بالوسط المستخدمة فيه ، كما أنها تتيح اشتقاق العديد من المعاني .

ويمكن التوصل إلى بعض الحقائق أهمها :

أ- التكرار أسلوب فاعل في صياغة وحدات الحيز الشكلي يزيد من فعاليتها في الطاقة والحركة أو السكون لتنطلق معبرة عن المعاني المختلفة ، كما أنه يؤكد على إدراك الهيئات العامة للأشكال في صورة أكبر من مجموع جزئياتها وذلك للدفع بالمضامين المختلفة ، ويمكن في ضوء الممارسات التجريبية الإفادة منه في الدمج ما بين الوحدات التراثية على أساس علمي غير عشوائي .

ب- العقيدة الإسلامية وروحها كانت الأساس في كل المنطلقات الفكرية لكافة نشاطات الحياة ومنها الفنون الحرفية القائمة على التجسيم المجرد العقلاني والتي جعلها تبتعد عن محاكاة الطبيعة المحسوسة وكذلك تتحمل بمضامين روحية وقوانين عقلية وقيم مثالية .

وتذكر (مطر ١٩٦٢م) أن " من أهم أسباب اتجاه الفن الإسلامي للتعبير عن اللامتناهي واتجاهه للتجريد الهندسي ، والتعبير دوماً عن المطلق هو الإحساس بوجود الذات الإلهية المنزهة عن التشبيه والتجسيم إلى الاستعانة بالنسب الهندسية وتكرار الوحدات الزخرفية تكراراً يوحي باللامحدود واللامتناهي " . ص٥٢

والفكر الإسلامي يقوم على أساس روحي يدعو الحرفي لحسن إدراك وصلته بالوجود ومكانته منه فيدعوه إيمانه لتهذيب نفسه وتغذية قلبه بالمبادئ السامية التي تفيض إلى قوالب جمالية خالدة على مر الزمن .

الفصل الثالث

منهجية وإجراءات الدراسة

١. منهج الدراسة

٢. أداة الدراسة



منهجية الدراسة

المنهج في اللغة :

يعرفه (فارس ، ١٩٩٩م) بأنه " مأخوذ من مادة (نهج) ، والنهج : الطريق ، ونهج ولي الأمر : أوضحه ، وفلان نهج سبيل فلان : سلك مسلكه ، والجمع : نهج ، ومناهج . وعلى هذا فالمنهج في اللغة يعني : الطريق الواضح ، أو الخطة المرسومة للسير عليها " . ص٣٥٣

المنهج في الاصطلاح :

يعرفه (الدعيلج ، ٢٠١٠م) بأنه " الطريق المؤدي إلى الكشف عن الحقيقة في العلوم بواسطة طائفة من القواعد العامة ، تهيمن على سير العقل ، وتحدد عملياته الفكرية ، حتى يصل إلى نتيجة معلومة " . ص٧٠

ويعرفه (بدوي ، ١٩٧٧م) بأنه " فن التنظيم الصحيح لسلسلة من الأفكار العديدة إما من أجل الكشف عن الحقيقة حين نكون بها جاهلين أو البرهنة عليها للآخرين حين نكون بها عارفين " . ص٣

وفي هذا السياق يذكر (عُمر ، ١٩٨٧م) بأن " ترجمة كلمة منهج باللغة الإنجليزية Method ونظائرها في اللغات الأوروبية ترجع إلى أصل يوناني يعني البحث أو النظر أو المعرفة ، والمعنى الاشتقاقي لها يدل على الطريقة أو المنهج الذي يؤدي إلى الغرض المطلوب " . ص٤٨

ويذكر (كوهين ومانيون ، ١٩٩٠م) أن مصطلح المنهج نعني به " الأساليب والمداخل المتعددة المتاحة للباحث التربوي ؛ ليستخدمها في جمع البيانات اللازمة له في بحثه ، والتي سيصل من خلالها إلى نتائج ، أو تفسيرات ، أو شروح ، أو تنبؤات " . ص٦٢

وفي هذا الفصل يتناول الباحث الإجراءات التطبيقية التي تم استخدامها في البحث الحالي وفق التالي :

أولاً – منهج الدراسة :

يستخدم الباحث المنهج الوصفي التحليلي لمختارات من المشغولات المعدنية المملوكية (تحليل المحتوى) لاعتماده على وصف الحالة .

وبهذا الصدد يذكر (عبيدات وآخرون ، ٢٠١١م) إلى أن " المنهج الوصفي يعتمد على دراسة الواقع ، ويهتم بوصفها وصفاً دقيقاً ويعبر عنها تعبيراً كيفياً أو تعبيراً كمياً ، فالتعبير الكيفي يصف لنا الظاهرة ويوضح خصائصها ، أما التعبير الكمي فيعطينا وصفاً رقمياً يوضح مقدار هذه الظاهرة أو حجمها ودرجات ارتباطها مع الظواهر المختلفة الأخرى " . ص١٧٦

ويشير (اللحلح وأبو بكر ، ٢٠٠٢م) أن المنهج الوصفي يقوم " على تفسير الوضع القائم للظاهرة في المشكلة من خلال تحديد ظروفها وأبعادها وتوصيف العلاقات بينها بهدف الإنتهاء إلى وصف عملي دقيق متكامل للظاهرة أو المشكلة يقوم على الحقائق المرتبطة بها " . ص٥١

ويعرف (زايد ، ٢٠٠٧م) الدراسة الوصفية " بأنها تتضمن دراسة الحقائق الراهنة المتعلقة بطبيعة ظاهرة أو موقف أو مجموعة من الناس أو مجموعة من الأحداث أو مجموعة من الأوضاع " . ص١٨٧

ويضيف (الأشعري ، ١٤٢٨هـ) أن المنهج الوصفي يقصد به " صفة البحث التي تستهدف الوصف الكمي أو الكيفي لظاهرة اجتماعية أو إنسانية أو إدارية أو مجموعة من الظواهر المترابطة معاً من خلال استخدام أدوات جمع البيانات المختلفة – المقابلة والملاحظات

وغيرهما – مما يجعل الظاهرة أو الظواهر محل الدراسة واضحة بدرجة يسهل معها تحديد المشكلة تحديداً واقعياً تمهيداً لاختبار الفروض حولها " . ص١١٨

كما يذكر (النهاري والسريحي ، ٢٠٠٢م) بأن المنهج الوصفي في مجملة " هو تجميع البيانات حول ظاهرة معينة وتحليل تلك البيانات الآتية للوصول إلى النتيجة النهائية للدراسة ، والدراسات الوصفية لا تتحكم في طبيعة المعالجة ؛ ولكن تدرس المتغيرات كما وجدت في الطبيعة أو الواقع كما هي موجودة أصلاً ، ولذلك هي تجمع المعلومات عن الظاهرة لوصفها كماً وكيفاً ". ص٢١٨

ويرى (خليفة ، ٢٠٠٩م) أن المنهج الوصفي يعتمد على " البحوث السابقة أو الدراسات السابقة الموثقة ، ويركز على وصف الظاهرة في وقت محدد أي خلال فترة زمنية محددة " . ص٣٢

ويعرف (السيد ، ٢٠٠٠م) التحليل بأنه " قدرة المتعلم على تحليل مادة التعلم إلى مكوناتها الجزئية بما يساعد على فهم تنظيمها البنائي ، ويمكن أن يشمل ذلك تعرف الأجزاء أو العناصر ، وتحليل العلاقات بين الأجزاء ، وإدراك العوامل " . ص٣٢

وهنا يذكر (محمد ، ٢٠١٢م) بأن " عملية التحليل Analysis ملازمة للفكر الإنساني، وتستهدف إدراك الأشياء والظواهر بوضوح من خلال عزل عناصرها ببعضها عن بعض، ومعرفة خصائص أو سمات هذه العناصر ، وطبيعة العلاقات بينها . والمحتوى Content في علوم الاتصال هو كل ما يقوله الفرد أو يكتبه ليحقق من خلاله أهدافاً اتصالية مع الآخرين ". ص١٥

وقد عرف (بيرلسون ، ١٩٥٢م) تحليل المحتوى بأنه " عبارة عن طريقة بحث يتم تطبيقها من أجل الوصول إلى وصف كمي هادف ومنظم لمحتوى أسلوب الاتصال " . ص١٨

ويضيف (محمد ، ٢٠١٢م) أنه عند " ربط التحليل بالمحتوى نجد أنه على قدر كبير من الأهمية خاصة وأننا نعيش في عصر تراكمت فيه المعرفة ، عصر يشهد ثورة هائلة في المعلوماتية ، الأمر الذي يتطلب الحكم على المحتوى والتعرف إلى مدى مراعاته للمبادئ والمعايير والمكونات التي يوضع في ضوئها ، وذلك الحكم يقتضي تحليل المحتوى إلى مكوناته وعناصره ووصفه وصفاً كمياً وكيفياً " . ص١٥

ويضيف المصدر السابق (٢٠١١م) إلى أن " تحليل المحتوى من الأدوات الرئيسية لجمع البيانات في بحوث علمية ذات طابع خاص ، مثل الدراسات التربوية والإعلامية والأدبية والفنية ، ويهدف تحليل المحتوى إلى الحصول على مضمون المصادر المعرفية ، وإيجاد الروابط بين عناصر المادة المعرفية موضوع الدراسة " . ص١٧٦

ثانياً – أداة الدراسة :

يقوم الأساس النقدي في تحليل المشغولات المعدنية المملوكية على التوصل للمعرفة الفنية والتي تتمثل في قراءة متبصرة للمشغولة الفنية الإسلامية لإمكان رصد قيمها الفنية والجمالية ويستند الباحث إلى أحد الطرق النقدية والمتمثلة في طريقة أستاذ الفن في جامعة جورجيا ، "إدموند فيلدمان" Edmund Feldman ، والتي اشتملت على أربعة خطوات لتقييم أي عمل فني وتتمثل في الآتي :-

١. **الوصف** (DESCRIPTION) : ما الذي يمكن أن ينظر إليه في العمل الفني ؟

ويعني – تحليل وصفي وظاهري للقطعة يشمل الهيئة العامة والخامة المشكل منها العمل والأبعاد وعناصر الشكل ، واسم القطعة وتاريخ صنعها ومكان وجودها .

٢. **التحليل** (ANALYSIS) : ما العلاقة التي يمكن أن توجد مع ما ينظر إليه ؟

ويقوم على التحليل الشكلي والتقني وأساليب معالجة السطح وأنواع الزخرفة وأساليب تنفيذها .

٣. **التفسير** : ما هو المضمون أو المعنى ، على أساس الخطوتين ١ و ٢ ؟

ويقصد به إرتباط عناصر الشكل بالقيم الفكرية والفلسفية للعصر الإسلامي .

٤. **الحكم** (JUDGEMENT) : وهو تقييم العمل الفني على أساس الثلاث خطوات السابقة ، ويعني التوصل للقيم الفنية والجمالية التي تحتويها القطعة والأساليب الابتكارية والإبداعية .

ويرى (Beardsley ، ١٩٨١م) " أن البحوث النقدية مهمتها تكمن في تقرير وإظهار القيم الجمالية وتفسيرها بالمعايير التي توضح تلك القيمة مبرراً الحكم الذي نطلقه على العمل الفني بإظهار القيم الجيدة وغير الجيدة وارتباطها بالمنظومة الثقافية التي تكون منها العمل الفني وهو مقياس للتقييم الجمالي " . ص ٢٦٦

ولقد تميز العصر المملوكي بالعديد من المشغولات المعدنية ، والتي شكلت جانباً هاماً من جوانب الطراز الفني لهذا العصر ، والتي استخدمت في الحياة اليومية العادية في ذلك الوقت ،

سواء في العمائر الدينية كالمساجد والاسبله أو في الأغراض الدنيوية كالقصور والبيوت ، وكذلك بعض أدوات الحرب مثل السيوف .

وتحتوي هذه المشغولات على العديد من القيم الفنية والجمالية التي يحاول الباحث رصدها والوقوف عليها وتوصيفها وتحليلها ، هذا وسوف يحاول الباحث أيضاً التركيز على المشغولات المعدنية التي كان لها استخدام يومي ومتصل بحياة الأفراد ، سواء كان وجودها مرتبطاً بالمنزل أو بالقصر أو بدور العبادة والمساجد كالأباريق ، والشماعد ، وكراسي العشاء ، والطسوت ، والقماقم ، والمباخر ، والتنانير ... الخ . نظراً لما أبدعه الفنان الإسلامي في هذه المشغولات ، وما أضاف إليه من عناصر زخرفية مبتكرة من روح العصر أو كنتيجة تحولات تاريخية من العصور القديمة .

علاوة على ما تتميز به من أساليب تقنية وأنماط شكلية وقيماً فنية وجمالية ، يمكن تبنيها في مجال تدريس مقررات أشغال المعادن .

الفصل الرابع

المصادر وتحليل العينات

- **أولاً – المصادر التي أستقى منها الفن المملوكي طابعه :**

١. مصادر بيئية ٢. مصادر ثقافية

- **ثانياً – عوامل إزدهار المشغولات المعدنية المملوكية :**

١. ارتباط المشغولات المعدنية المملوكية بالعادات والتقاليد .

٢. ارتباط المشغولات المعدنية المملوكية من حيث الشكل والوظيفة .

٣. ارتباط المشغولات المعدنية المملوكية بوحدة التصميم الداخلي للعمائر .

٤. البناء الفني (التصميم للقيم الفنية في المشغولات المعدنية المملوكية) .

٥. العناصر والأسس المتفق والمختلف عليها .

٦. الوحدات الزخرفية المميزة للمشغولات المعدنية المملوكية .

٧. الأساليب الفنية التقنية في المشغولات المعدنية المملوكية .

٨. أساليب تنفيذ المشغولات المعدنية .

٩. الخامات المستخدمة في المشغولات المعدنية المملوكية .

١٠ . طرق معالجة الأسطح زخرفياً

- **ثالثاً – تحليل عينات المشغولات المعدنية المملوكية المختارة**
- **رابعاً – الإفادة من القيم الفنية والجمالية للمشغولات المعدنية المملوكية في تدريس مقررات أشغال المعادن**



مقدمة :

من أجل تحليل نماذج من المشغولات المعدنية المملوكية بغرض التعرف على القيم الفنية والجمالية الموجودة فيها ، وكيفية توظيفها ، والإستفادة منها في مستوى البكالوريوس ؛ فإن الباحث رأى تعريف القارئ بالمصادر التي أستلهم منها الصانع المملوكي التحف المعدنية مع ذكر أسمائها ، وخصائصها الوظيفية والجمالية التي أشتهرت بها على النحو التالي :

أولاً – المصادر التي أستقى منها الفن المملوكي طابعه :

ترتكز المصادر الفنية التي استقى منها الفن المملوكي طابعه الفني الإسلامي على محورين هما :

١. **مصادر بيئية** : تظهر بوضوح في الفن المملوكي – لأن المماليك نقلوا بعضاً من ملامح فنون الأقطار التي جاءوا منها – جنوب روسيا وبعض البلدان الأوروبية – فقد تأثرت الفنون المملوكية بطابع الفنون التي كانت قائمة في جنوب روسيا وآسيا الوسطى موطن السلاجقة ، وكذلك من الحضارة الفارسية ولا يبدو بالأمر الغريب إذا علمنا أن الحضارة العراقية القديمة سقطت في أيدي الفرس عام ٥٣٩ ق . م ، وأصبحت الفنون السائدة في العراق ساسانية حتى نهاية الحكم الساساني وظهور الإسلام ٦٣٢ م ، فقد كان الطابع السائد في ذلك الوقت يغلب عليه الطابع الإيراني علاوة على الكثير مما اقتبس من الفنون الصينية القديمة . ثم إن الحضارات القديمة التي عمت الشرق الأقصى كانت إما تحت تأثير الصين أو الحضارة الفارسية ، وإذا كانت الدولة العباسية في عهد الرشيد قد اعتمدت على البرامكة الذين ينتمون إلى أصل صيني من التبت يبدو طبيعياً أن تنتشر ملامح الفنون الصينية في الفنون العراقية . وعلى ذلك فإن الفنون المملوكية لم تكن وليدة المصادفة بل إن قيامها كان منطقياً وله مبرراته حيث استلهم المماليك فنونهم من حضارات المواطن التي جلبوا منها وقد انتقلت

هذه الملامح من الحكام إلى المجتمع المصري ليس لأن هذا الفن كان شعاراً للملوك والأمراء ؛ بل لأن هذا اللون من الفنون قد ظهر في العمائر والمنشآت الدينية والمدنية التي أقامها المماليك ، والتي انتشرت في مصر واعتمدت على الحرف والصناعات ومنها المشغولات المعدنية .

٢. **مصادر ثقافية** : أزدهرت الفنون في عصر المماليك بعد انصهارها في بوتقة الفكر الإسلامي والعقيدة الإسلامية وطبيعة البيئة ، فقد تأثر الفنان المسلم بذلك على امتداد الأقطار الإسلامية ونمت شخصيته التي تكونت وتميزت ليظهر طابعه المحلي أينما كان على الرقعة الإسلامية ، ولا شك أن من أسباب عظمة الفن الإسلامي أنه ثمرة من ثمار القوانين الكبرى التي حكمت هذا الوجود ونعني بها الديانات وبخاصة الإسلامية كمصدر للتوحيد والوحدانية ، ومن هنا كانت شخصية هذا الفن متميزة عميقة الجذور ، وفي هذا الصدد يذكر (الخربوطلي ، ١٩٦٢م) أن " الفن الإسلامي قد اقتبس الكثير من عناصره من الحضارات التي سبقته والأمم التي سادت قبله ، لكن هذه العناصر فقدت شخصيتها واندمجت فيه كما ذكرنا من قبل وأصبحت عربية إسلامية في شكلها وروحها واتسع أفق الفن أمام العرب ونجحوا في أن يخرجوا صوراً فنية جديدة لا تخرج عما رسمه الدين الإسلامي" ، ص٣٩٠

ويشير (حلمي ، ١٩٧١م) إلى أن " تلك الحضارات التي صاحبت نشأة الفن الإسلامي لم تكن قائمة على صورتها التي عرفت عنها يوم اتصل بها الإسلام " . ص١٠

كما يذكر المصدر السابق (١٩٧١م) " أن محاولة الوصول إلى المنابع الأصلية للفن الإسلامي ، وتحديد شخصيته ، لا تأتي لنا إلا بدراسة وتذوق وتفهم ما به من قيم جمالية وعمق وجداني وهي طبيعة وفطرة إنسان الشرق المبدع لهذا الفن ، إن تطبيقاته الفنية محملة بأبعاد رمزية

والحقيقة الروحية ذلك لأن العلاقة التي بين الرمز والدين إنما تقوم على دلالات يقينية أصيلة في أعماق إنسان الشرق نفسه " . ص٣٧

فطبيعة الفنان المسلم والتي تتجلى لديه القدرة على التأمل الإيجابي بمعنى البحث في جوهر الأشياء وفيما وراء الأشياء إيماناً منه بأنه يسلك طرق التعبد والتقرب إلى الله كقوله تعالى : ﴿ الَّذِينَ يَذْكُرُونَ اللَّهَ قِيَامًا وَقُعُودًا وَعَلَىٰ جُنُوبِهِمْ وَيَتَفَكَّرُونَ فِي خَلْقِ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ رَبَّنَا مَا خَلَقْتَ هَٰذَا بَاطِلًا سُبْحَانَكَ فَقِنَا عَذَابَ النَّارِ ﴾ . (آل عمران ١٩١)

فجاءت طبيعة الفن الإسلامي وعناصره مخالفة لمظاهر الطبيعة ، فقد ابتعد عن محاكاة الشيء بذاته وجسد لنا فناً تشكيلياً قائماً على المنطلقات الفكرية والنظرة للكون من خلال العقيدة الإسلامية بهدى من العقل والمنطق والتصوف القائم على الوجدان النقي تلك هي طبيعة الفن الإسلامي .

هذا عن الفن الإسلامي بعامة وما يهمنا أن نوضحه هو الفن المملوكي وعما إذا كان له مصادر ، فمن حيث كونه فناً إسلامياً يخضع لتلك الأسس التي ذكرناها سلفاً حيث التمسك بالعقيدة والفكر الإسلامي وطبيعة الفنان المسلم إلا أن طبيعة المجتمع المصري في عصر المماليك زادت على ذلك وتميزت بعدة مصادر أدت إلى هذا الازدهار الفني الذي بلغ من الدقة والإتقان والكثرة والتنوع مبلغاً كبيراً .

وأصبح للعصر المملوكي بذلك أهمية خاصة في كافة الفنون وتطورها وبخاصة المشغولات المعدنية ، وهي موضوع هذا البحث حيث كانت وقتذاك في عصرها الذهبي بما امتازت به من دقة

في الصنع والإبداع في طرق الأداء والزخرفة وتنوع في الإنتاج والوفرة من حيث الأشكال والوظائف واستعمال عدة معادن في صناعتها .

ويوضح (مونرو ، ١٩٧١م) أنه " إذا كان الفن هو ترجمة لروح العصر وأداة للنظام الحاكم فإنه بدون عبقرية وحس الصانع والحرفي والفنان ما كان ليوجد وما صاحب ذلك من ازدهار "فالقول أن روح العصر كثيراً ما توجد في الفن السائد بجانب عوامل أخرى مثل فلسفة العصر وأن كل عصر يعبر عن فنه وذلك بما يحققه من انجازات وأنه تعبير عن سمات واتجاهات بشرية عامة حسبما تحتمه السمات الإنسانية الأصلية لصانعيه والمنتفعين به " . ص٥١

ومن جهة أخرى فقد كان لصناع المعادن في مصر ودمشق دوراً كبيراً في الفترات التي سبقت العصر المملوكي – فقد سارت هذه الصناعة في تطورها الطبيعي وإن كان ما وصلنا من تلك الفترة قليل لأن طبيعة المشغولات المعدنية أنها من المواد التي تتعرض لإعادة الصهر والتشكيل إلا أنه يوجد عدد لا بأس به في المتحف الإسلامي بالقاهرة والمتاحف العالمية من المشغولات المعدنية ترجع إلى العصر المملوكي حيث تعددت الأساليب والمنتجات والتي منها الأواني والأدوات المنزلية المختلفة ، علاوة على الكثير من تماثيل البرونز التي تتخذ هيئة الطير والحيوان ومنفذه بطريقة الصب وكانت تستخدم بمنزلة صنابير مياه أو مباخر.

وكذلك شهد العصر الأيوبي تطوراً في صناعة التحف المعدنية وزخرفتها حيث يحتفظ المتحف الإسلامي بالقاهرة بالكثير من التحف المعدنية الأيوبية .

ومما تجدر الإشارة إليه أن المشغولات المعدنية المملوكية بمرحلتين الأولى وقد ظهر فيها تأثيرات الموصل وذلك بعد هجرة الصناع والفنانين منها إلى مصر والشام حيث الأمن والسلام .

وقد كان من الطبيعي أن ينقل الفنانون معهم تقاليد صناعاتهم وأسرار فنونهم التي تميزت

بالأسلوب الزخرفي وطرق الأداء التي كانت سائدة في الموصل لدرجة أنه كان من الصعب التفرقة والتمييز بين المنتجات المعدنية المصنوعة في الموصل والأخرى التي صنعت في القاهرة على أيدي صناع الموصل ، حيث ظهرت الجامات الكثيرة بداخلها أشكال آدمية وحيوانية كذلك مناظر الحياة الاجتماعية اليومية في قصور الحكام ومناظر الصيد والموسيقى والرقص بالإضافة إلى الهالات فوق رؤوس الأشخاص وهي من سمات مدرسة التصوير العربية كذلك عنايتهم بالرسوم الحيوانية وقربها من الواقع واستخدامهم للخط النسخي الذي تنتهي قوائم حروفه بأشكال رءوس آدمية .

ويشير (محمد ، ٢٠١٠م) " لتنوع الزخارف النباتية المتعددة الأشكال وكانت بعيدة عن التحوير ، متأثرة بذلك بالتحف الإيرانية القريبة من الواقع وظهر التأثير الصيني حيث الدقة في رسم الحيوان والطير وقد ظهرت زهرة اللوتس التي لعبت دوراً هاماً في الزخارف على المنتجات الفنية " . ص٣٨٠

والمرحلة الثانية وقد اتخذت طابعاً محلياً خاصاً بعد أن انصهرت فيه هذه الأساليب مجتمعة وازدادت درجة الإتقان والدقة مع وفرة الإنتاج حيث نجح الفنان المصري في مزج هذه الزخارف فجاءت متجانسة سواء في تلك الزخارف النباتية بعناصرها اللوتسية وتوريقها أم الزخارف الهندسية ذات الوحدات المنتظمة الدقيقة والتي بلغت درجة كبيرة من التعقيد والتركيب ؛ فكان الطبق النجمي والذي اعتبر أحد مميزات الفن الإسلامي بعامة وكذلك رسوم البط الطائر في مجموعات داخل جامات .

أما الزخارف الكتابية فقد كان لها دور رئيسي فهي تكسو الجزء الأكبر من المشغولة بجانب الرنوك التي كانت تميز التحف المعدنية عن غيرها من التحف الأخرى .

وقد بلغ من كثرة استعمال الكتابات العربية كعنصر زخرفي على المعادن المملوكية أن أصبحت هذه الكتابات إحدى العلامات المميزة لأسلوب صناعة المعادن في مصر وزخرفتها .

ثانياً – عوامل إزدهار المشغولات المعدنية المملوكية :

من الطبيعي أن يكون وراء إزدهار المشغولات المعدنية المملوكية عدد كبير من الصناع والفنانين المتخصصين في الحرف المختلفة ، وذلك بسبب :

١ – ارتباط المشغولات المعدنية المملوكية بالعادات والتقاليد :

من الواضح أن الحياة اليومية سواء كانت للمماليك أو الأفراد تحتاج إلى سلوكيات خاصة كي تستقيم الحياة فلا فرق بين حاكم ومحكوم ، اللهم سوى في درجة الترف الاجتماعي وبمعنى أكثر دقة فيما قد تستخدمه السلاطين والأمراء وأهل الترف من أدوات مصنعة من معادن غالية كالذهب والفضة أو مكفتة بها .

وكان طبيعياً أن تكون تلك المشغولات المعدنية تتخذ أشكالاً تتناسب ووظائفها الأساسية والاجتماعية المنتشرة بين أفراد المجتمع ؛ فكما ذكرنا فالثرى يضيف إلى هذه المشغولات كلفة وحليات إضافية مستخدماً معادن نفسية وقد يكتفي أقل الناس مقدرة مالية باقتناء ذات الآنية أو المشغولة بشكلها المعروف دون أن يكلفها مزيداً من التكلفة وقد يجعلها أداة للزينة مع استخدامها اليومي في الوقت نفسه .

وما يحاول الباحث إظهاره هو أن تلك المشغولات لم تكن موقوفة على طبقة حكام المماليك فقط ؛ بل أنها ارتبطت بعادات وتقاليد الشعب . ومن دراستنا القادمة لعدد من المشغولات المعدنية المملوكية من الناحية الوظيفية فقط نفطن إلى صلاتها بالعادات والتقاليد القائمة في ذلك العصر بل استمرت وما زال لها صدى في واقعنا الحالي ، وما يوجد في متحف الجمعية

الجغرافية لدليل على ذلك الصدى وأماكن كثيرة أخرى بالأقطار العربية ومتاحفها . وجدير بالذكر أيضاً أن نذكر بأنهم كانوا محاربين في الدرجة الأولى وحياتهم قائمة على الفروسية والحروب أكثر من إقامتهم الدائمة في القصور .

أ – أعمدة الطعام (شكل ١٢) :

لقد كان لزاماً على الفرد منهم أن يكون مزوداً بأثاث وأدوات منزلية تكون معه في رحلاته وحروبه ويمكن أن تنتقل معه دون عناء ، ولذلك لم يكن غريباً أن نجد من بين أدواته آنية الطعام وطاسات وأعمدة حفظ الطعام تغطي الطاسة منها الطاسة الأخرى وتُغطي الطاسة العليا بغطاء منفصل وتضم جوانب الطاسات فتحات لمرور الحمالة التي تمنعها من التفكك أو تحول دون سكب الأطعمة لأحكام ضغط أغطيتها مهما ارتجت وهي محمولة على الجياد أو البغال ، فإنها تظل سليمة حافظة لدرجة حرارتها دون أن تنسكب منها السوائل .



أعمدة الطعام : (شكل ١٢)

نقلاً عن : متحف الفن الإسلامي بالقاهرة

ب – الطسوت (شكل ١٣) :

كانت النظافة والطهارة وهي من صميم العقيدة الإسلامية التي دان بها المماليك كعادات وسلوك ، لذا تجلت أهمية الاغتسال فكانت الطسوت التي تستخدم عند ملئها بالماء للاغتسال أو الوضوء وأن كان لها استعمالات أخرى في الحياة اليومية .

ويذكر (مرزوق ، ١٩٥٦م) " استعمالاً آخر لهذه الطسوت فيقول : أن لها استعمال آخر اكتسب صفة دينية مثل : طستية تعميد القديس لويس وهي المعروضة في متحف اللوفر ، وصورة العذراء والطفل ، وصورة الهروب إلى مصر ، وصورة إبراء الأبرص والدخول إلى أورشليم ، والعشاء الرباني " . ص١٤١



شكل (١٣ – أ)

طست من النحاس الأصفر

نقلاً عن : متحف الفن الإسلامي بالقاهرة

شكل (١٣ – ب)

طست من النحاس الأحمر

نقلاً عن : متحف الفن الإسلامي بالقاهرة

ج – الأباريق (شكل ١٤) :

من ضروريات الاغتسال أو الوضوء كان استخدامهم للأباريق كأداة مهيأة لكب الماء حسب حاجة الفرد دون تبذير .



(شكل ١٤) إبريق مصنوع من النحاس الأحمر ومكفت بالفضة

نقلاً عن : متحف الفن الإسلامي بالقاهرة

د – كرسي العشاء (شكل ١٥) :

أما عن إعداده وحفظه للطعام فإنه يحتاج إلى ما يشبه الدولاب "نملية لحفظ الطعام" إلى جانب احتياجه إلى منضدة صغيرة يمكن أن يتناول عليها وجباته بسرعة وهو ما يسمى بكرسي العشاء .

وعلى ذلك فإن المشغولات المعدنية المملوكية صنعت لأغراض ذات وظيفة اجتماعية ، ولم تكن سوى أدوات وليدة البيئة الاجتماعية واحتياجاتها وفق ارتباط اجتماعي وتقاليد موروثة فطر عليها المجتمع ، بالرغم مما عليها من زخارف مكفتة من ذهب وفضة .





شكل (١٥)

كرسي العشاء

نقلاً عن :

متحف الفن الإسلامي بالقاهرة

هـ – المقلمة (شكل ١٦) :

وهي من المشغولات المعدنية التي كان لها دور اجتماعي بارز حيث كان يتقلد حاملها أو القائم عليها أعلى مناصب الدولة ، وفي هذا الشأن يذكر (الباشا وآخرون ، ١٩٦٥م) أن "القائم عليها كان يسمى الدوادار أو الدواتدار وهو المشتق من لفظة الدواة حيث تتألف لفظة أدواة هي (عربية) ولفظة دار هي (فارسية) ومعناها الممسك ويكون معناها الممسك بالدواة أو ماسك الدواة أو الموكلي بالدواة ، ويقصد بذلك دواة السلطان أو الأمير ؛ ونظراً لأهمية تلك الوظيفة فقد كان يختار من المقربين وازدادت أهميته حتى صار في المرتبة الثانية بعد السلطان وله

اختصاصات شتى منها كاتم أسرار الدولة ، واستقبال زوار السلطان ، والاستئذان لهم وغيرها " . ص٥٩٨

كما لم يقتصر اقتناء تلك المقالم على السلطان وحاشيته بل إلى أفراد المجتمع وبخاصة من كانت الكتابة حرفتهم أو القائمين على التجارة وخلافه وكان الفارق يتفاوت في درجة الدقة والإتقان في عمل المقالم النحاسية والخالية من نقوش حيث كانت تصنع لتقابل قدرات مالية متفاوتة .



شكل (١٦) المقلمة

نقلاً عن :

متحف الفن الإسلامي

بالقاهرة

و – وسائل الإضاءة (شكل ١٧) :

ومن وسائل الإضاءة سواء في الإقامة أو الرحيل كانت الفوانيس بفتائل الزيت والمثقبة من أسفل لدخول الهواء ومن أعلى لخروج الدخان هي المصنوعة من النسيج المشمع المشدود على حلقات السلك ، وكذلك القنديل ذو الغطاء الخشبي المثقب الذي يقيه شدة الهواء ويعلق فيه

ومثبت فيه وعاء زجاجي توضع في فتيلة أو بقايا من القطن تلق على عود من القش ويصب عليه الماء ثم الزيت وليتم إنارته ، وكان كثيراً ما يعلق القنديل على مدخل البيوت .



فانوس : (شكل ١٧)

نقلاً عن : متحف الفن الإسلامي بالقاهرة

ز – الشمعدانات (شكل ١٨) :

الشمعدانات من المشغولات المعدنية التي ارتبطت بالحياة الاجتماعية اليومية في إنارتها للمساجد والقصور والبيوت ، فقد كانت في العصر المملوكي ضمن النذور التي يقدمها الأثرياء إلى المساجد حتى تضاء بالشموع حيث كان وزن الشمعة الواحدة وقطرها يدلان على الزمن الذي تحتاجه لكي تستهلك تماماً إذا ما أضيئت كل ليلة في مواعيد الصلاة وحتى صلاة الفجر ، وقد استمر ذلك العرف الاجتماعي المتمثل في النذور عند عامة الشعب في أن يهبوا أضرحة أولياء الله الشموع للإضاءة فوق الأضرحة تبركاً ولقضاء حاجات يرغبون في تحقيقها .







الشمعدانات (شكل ١٨)

نقلاً عن : متحف الفن الإسلامي بالقاهرة

ح – المباخر (شكل ١٩) :

لفظ المباخر هو جمع مبخرة ويقصد به في لسان العرب " وتَبَخَّر بالطيب ونحوه : تَدَخَّنَ ، والبَخُورُ بالفتح : ما يتبخر به ، ويقال : بَخَّرَ علينا من بَخُور العُود أَي طَيَّبَ " . وهي من المشغولات المعدنية ذات الدور الاجتماعي حيث التقاليد الموروثة ، وكمطلب اجتماعي لمجتمع يحب استخدام البخور في المناسبات والذي يدل على البهجة والترف ثم أنه كان نوعاً من العلاج مرتبطاً بتقاليد اجتماعية خاصة .



المباخر : (شكل ١٩)

نقلاً عن :

متحف الفن الإسلامي بالقاهرة

ط – طاسات الخضة (شكل ٢٠) :

الطاسة في (القاموس المحيط . الباحث العربي) هي " جائِفَةُ الجَوْفِ " . وهي من المشغولات التي كانت مرتبطة بالعلاج . فطاسة الخضة حسب المعتقدات الاجتماعية الموروثة والتي كان يعتقد فيها أن من شرب منها شفي من الأمراض مثل لسعة الحية والعقرب ولإبطال السحر ، وسميت كذلك لاستعمالها في شفاء المريض الذي يصاب بهزة عصبية أو حالات الاكتئاب والصرع ثم بتوالي الزمن استعملت لشفاء جميع الأمراض المختلفة عدا مرض الموت كما كان يعتقد وقتذاك.





شكل (٢٠) طاسات الخضة



نقلاً عن : متحف الفن الإسلامي بالقاهرة

ي – القمقم (شكل ٢١) :

والقمقم في لسان العرب " الجَرَّة ، وهو ضرب من الأَواني ؛ وهو ما يُسْتَقى به من نحاس ، وقال أَبو عبيد : القمقم لفظ بالرُّومية . وهو ما يسخن فيه الماء من نحاس وغيره ، ويكون ضيّق الرأْس " .

ومن العادات والتقاليد التي كانت سائدة في الأعياد والمواسم كانت عادة رش الزهر والماء المعطر على الزوار وأصحاب المكانة المرموقة حتى يعودوا إلى ذويهم ومعهم رائحة أهل الدار التي زاروها ، لذا كان القمقم من الآنية التي لا غنى عنها في البيت المصري واستمرار هذه المادة يرجع إلى أيام المصريين القدماء حيث سجلت على جدران المعابد لوحات تصور الملك والكهنة يرشونه بالماء المقدس ، وذلك بالدق على قاع القمقم . وما زالت هذه العادة إلى الآن ، ويمكن أن يستعاض عنها بوضع الروائح على الزوار ، والقماقم ما زالت موجودة لدى الحلاقين مع اختلاط العطر بالماء ليعينهم على العمل .



القمقم : (شكل ٢١)

نقلاً عن :

متحف الفن الإسلامي بالقاهرة

ك – التنانير (شكل ٢٢) :

وفي لسان العرب يأتي معنى الثُريا كالتالي " الثَّرْوَة : كثرة العَدَد من الناس والمال ، ويقال : ثَرْوة رجالٍ وثَرْوة مالٍ ، والفَرْوة كالثَّرْوة فاؤه بدل من الثاء ، والثُريا من الكواكب ، سميت لغزارة نَوْئها ، وقيل : سميت بذلك لكثرة كواكبها مع صغر مَرْآتها ، فكأَنها كثيرة العدد بالإِضافة إِلى ضيق المحل ، لا يتكلم به إِلا مصغراً ، وهو تصغير على جهة التكبير ، والثُّرَيَّا من السُّرُج : على التشبيه ، والثُريا من النجوم " . موقع الباحث العربي

لذا فالتنانير أوالثريات لم تكن بدعة صناعية اختلقت في الوقت ذاته وإنما كانت ضمن إطار اجتماعي وكانت تستخدم الأنواع البسيطة منها في الأزقة والشوارع وليس فقط للإضاءة ، بل أيضاً للاستخدام اليومي عند بعض الباعة لاسيما وأن الأزقة كانت مظلمة وأن البائع إذا ما تجول ليلاً كان لزاماً عليه أن يضئ مشعلاً حتى يراه الزبائن وهو يعلن عن بضاعته .

وقد استخدمت الفوانيس والثريات والتنانير لكي تعلق في أسقف المساجد والبيوت والقصور ، وعلى الرغم من أن المماليك كانوا من المذهب السني وليسوا من الشيعة فقد راجت في عهدهم والعهود اللاحقة مواكب الطرق الصوفية في الاحتفال بموالد أهل البيت في مواكب وحلقات الذكر التي تستخدم فيها التنانير والثريات ، وهي من المشغولات التي ارتبطت لتلك التقاليد والعرف الاجتماعي كالموالد وحلقات الذكر . هذا إلى جانب استخدامها في المساجد للإنارة وكانت لها أشكال متعددة وفق الغرض من أجلها ، فكان منها ما ينتهي بحلقة تكون بمنزلة المقبض الذي يمر منه ذراع خشبي يرفعه رجلان على الأكتاف كما في الاحتفالات والمواكب وليالي رمضان حيث كانت ترص عليها أطباق الحلوى والزبادي .

وهناك نوع له أرجل حيث كانت تعلق من أعلاها في أسقف المساجد أو توضع على أرجلها في منتصف حلقات الذكر . ومن تلك الأنواع الثريات والفوانيس التي تظهر في رمضان والتي تنفذ بالسمكرة وإن طرأ عليها تطور وأصبحت تنفذ من اللدائن وتضاء بالكهرباء أو البطاريات الجافة وأياً كان التغير فإنه امتداد للعادات والتقاليد القديمة.

التنانير: (شكل ٢٢)

نقلاً عن :

متحف الفن الإسلامي بالقاهرة

٢ – ارتباط المشغولات المعدنية المملوكية من حيث الشكل والوظيفة :

وعن ارتباط المشغولات من حيث الشكل والوظيفة فيجدر بنا أن نذكر أن النسب والأحجام التي يلتزم بها الصانع والفنان كانت وما زالت بالنسبة لمشغولات المعادن وظيفية محضة بجانب الجودة الصناعية والمتانة مع الاقتصاد في الخامات دون أن يكون التشكيل مصدر معاناة له وإجهاد جسماني يفوق طاقته البشرية .

ولقد سبق أن أوردنا مدى ارتباط المشغولات المعدنية المملوكية بعادات وتقاليد اجتماعية وما نحن بصدده هو ارتباط المشغولات المعدنية المملوكية من حيث الشكل والوظيفة فلم يكن الصانع أو الفنان يقوم بتشكيلها وفقاً لمزاجه دون ارتباطها بوظائف محددة أي الالتزام بمقومات ثابتة بحيث لا يترك المجال الفنان ليحيد عما هو شائع من مقومات تحكم أحكام وأطوال ونسب

المشغولات المعدنية كي تؤدي وظائفها ، وأما عن الشكل والوظيفة فعلينا أن نعرف كلاً منهما لنبين الأساس المشترك والعلاقة المتبادلة بينهما كالتالي :

- **الشكل** :

وهو أساس البناء الفني وهو النظام الذي يحتوي عناصر ومفردات فنية محملة بمدلول ثقافي ومرتبط بعلاقة زمانية ، بمعنى أنه المحصلة لكافة هذه العناصر والمفردات التي تنصهر في إبداع وإخراج عمل فني .

وكلما تفاعلت كافة العناصر مع بعضها أدى ذلك إلى قوة الارتباط بين هذه العناصر والهيئة العامة للعمل الفني ، حيث يؤكد (ريد ، ١٩٧٠م) ذلك بقوله " أن هناك شيئاً مشتركاً في جميع الأعمال الفنية يسمى الشكل " . ص٢٤

وقد وصفته (مطر ، ١٩٦٢م) وعرفته " بأنه الشكل المعبر " . ص٢٣

- **الوظيفة** :

بمعناها العام أن يحقق الشيء المصنوع الغرض الذي أنتج من أجله وكلما حقق الغرض بكفاءة عالية من الوجهة النفعية بدون أية معوقات ازدادت نفعيته .

ويعرفها (عرفان ، ١٩٦٦م) بقوله " الوظيفة بمعناها الواسع هي أن الواجب الأساسي للأشياء المصنوعة تؤدي الأغراض التي تصنع من أجلها " . ص٣٩ ، ويضيف المصدر السابق (١٩٦٦م) في موضع آخر أنه : " من الآراء التي تعرضت أيضاً لمفهوم الوظيفة قول جرينوه[•] Greenough في أن الأشكال يجب أن تستنتج من الوظائف ، ويعني هذا أن الوظائف تحدد الصورة التي تكون عليها هيئة الأشكال " . ص٤٢

[•] جرينوه ، فنان أمريكي ولد ١٨٠٥ ولكنه كناقد وصاحب نظريات تجعله أكثر شهرة من كونه فنان .

ويضيف المصدر السابق (١٩٦٦م) إلى أن لامارك(•) يبرهن بقوله "الشكل يتبع الوظيفة بمعنى أيضاً أن الوظيفة المطلوبة للشيء المصنوع تحدد صياغة الشكل كي يؤدي الغرض الوظيفي من خلال شكل متسق يؤدي الوظيفة بدرجة عالية من الكفاءة " . ص٤٤

ومن ناحية أخرى يشير (ريد ، ١٩٧٤م) إلى الوظيفة بقوله " إن الشيء المصنوع للاستعمال لابد وأن يحقق وظيفته " . ص٧١

ويشير (عرفان ، ١٩٦٦م) إلى قول ساليفان(•) أيضاً " أن الشكل والوظيفة متداخلان ومترابطان ومتحدان حتى يصبح كل شيء شكلاً وكل شيء وظيفة " . ص٤٩

فالنفعية أو الوظيفة التي التزم بها الصانع المسلم في إنتاج مشغولاته وبخاصة المشغولات المعدنية نجده قد برع في إخراج مشغولاته المعدنية محملة بتلك المضامين التي لا تجنح في الروحانية على حساب المادية في قوله تعالى : ﴿ وَٱبْتَغِ فِيمَآ ءَاتَىٰكَ ٱللَّهُ ٱلدَّارَ ٱلْءَاخِرَةَ ۖ وَلَا تَنسَ نَصِيبَكَ مِنَ ٱلدُّنْيَا ﴾ (القصص ٧٧) . وقول الرسول صلى الله عليه وسلم " **أعمل لدنياك كأنك تعيش أبداً وأعمل لأخرتك كأنك تموت غداً** ".

لذا فإننا نقول أن تلك المضامين جعلته يبرع في مشغولاته من حيث الشكل ومدى سيطرته على المادة الخام المنفذ منها ، والقانون الرياضي المسيطر على أعماله من نسب وتناسب مع وظيفية تتحقق بكفاءة عالية .

(•) لا مارك ، عالم فرنسي في التاريخ الطبيعي برهن على أن الشكل يتبع الوظيفة من دراسته للكائن الحي واكتسابه لصفات جديدة نتيجة تجاوبه مع تغير في ظروف البيئة .

(•) ساليفان : يعتبر الداعية الحقيقي لعمارة العصر التكنولوجي الحديث ٤١-٤٧ .

وفيما يلي عرض لبعض من المشغولات المعدنية المملوكية لبيان مدى الارتباط بين الشكل والوظيفة بجانب ارتباطها بعادات وتقاليد اجتماعية كما قدمنا :

أعمدة الطعام (شكل ١٢) :

هي ما يطلق عليها بالعامية "عمود الأكل" ومثل هذه الطاسات المجمعة في تراكيب فوق بعضها وعلى جوانبها فتحات لمرور حمالة كي تمنعها من التفكك الهدف منها الغلق والإحكام بغرض حفظ الأطعمة في طاساتها فترة أطول محتفظة بحرارتها وكذلك دون أن يناسب ما بداخلها من سوائل وأطعمة بفعل الاهتزاز أثناء التنقل .

ومن حيث نسب وسعة تلك الطاسات ومقابلتها للوظيفة الخاصة بها يجب أن لا نغفل محاسنها الفنية بل لعل مقابلة تصميم هذه الطاسات لتخدم الجانب النافع جعل الصانع ليس طليقاً في ابتكارا ما يشاء فيصنع أشياء جميلة بغض النظر عن منفعتها بل لعله هنا في تطابق مع قول ساليفان بأن الشكل يتبع الوظيفة .

نقول لعل هذا الالتزام والحرص على توظيف تلك الطاسات من خلال أشكالها هذه جعلها جميلة في نسبها حتى لو كانت مجردة من أي زخارف على جدرانها وأغطيتها .

فهذا النوع من الجمال هو ما أشار إليه نقاد كثيرون منهم (ريد ، ١٩٧٤م) " في تأكيده على أن الحرف الأوربية والمشغولات الصناعية ما بين القرن الرابع عشر والثامن عشر قد تطلعت إلى مظاهر الترف بحيث أفقدت الكثير من المشغولات الحرفية طابعها الجمالي وذلك بعد أن أثقلتها بالحليات والزخارف والإضافات التي لا تخدم أي أغراض نافعة أو وظيفية الأمر الذي جعلهم يحاولون خلال القرن التاسع عشر البحث عن الجديد في القيمة الفنية من خلال صلاحية

المشغولات الحرفية ومقابلتها لاحتياجات الحياة اليومية في بساطة ويسر بشكل جمالي مميز " . ص٦٣

الطسوت (شكل ١٣) :

والطسوت من الأدوات المنزلية التي تؤدي وظيفة يومية كما ذكرنا سواء في الاغتسال أو حفظ الحبوب والغلال أو استخدامها في المكيال فتناسب شكلها مع سعتها يؤدي إلى تباين في استخدامها وتعدد وظائفها .

الأباريق (شكل ١٤) :

وهي تلك الآنية التي تستخدم لسكب المياه في حالات الاغتسال والوضوء ولأحكام وظيفتها كان شكل الإبريق ينفذ بتطبيق الفوهة لجعل المياه المتدفقة تكون موافقة للحاجة دون تبذير ثم جعل المقبض على جانبي الإبريق لسهولة دفعه في الاتجاه الأخر كي يناسب الماء كما يمكن تعليقه منه وإذا كان على المقبض أي حليه فإنه تكون غير معوقة للفرد الممسك به حيث يمكنه أن يضغط عليه فينحني الإبريق فينساب الماء من فوهته ، أما بدن الإبريق ذاته فسواء كان كروي الشكل أو بصلي أو خلافه فإن سعته محددة لكي تقابل احتياجات الأفراد اليومية .

الشمعدانات (شكل ١٨) :

تلك المشغولات المعدنية التي تحقق الارتباط بين شكلها ووظيفتها ؛ فالشماعد حيث بنى تصميمها على أن تحمل شمعة الإضاءة وكذلك قياس الوقت عن طريق معرفة مقدار من انقضى منه بملاحظة القدر الذي احترق واتخاذ الشمعدان لكل المخروط الناقص كقاعدة له يتيح له الاستقرار كي يستطيع حمل الشمعة مهما يكن قطرها وطولها ما دام الجزء الخاص بتثبيت الشمعة يحتوي قطر الشمعة الموجودة .

والتحدب في القرص المثبت عليه الشمعة يمكن أن ينساب عليه الشمع المنصهر من جراء الإضاءة .

ومن هنا يتضح أن الغرض الوظيفي المقترن بالأدوات المنزلية والنافعة ذو أهمية كبرى في إمكان تصميم تلك المشغولات وأن أي تغير فيها أو تشكيلها يكمن وراءه مجموعة من الأغراض الوظيفية مما يؤكد أن التشكيل لتلك المشغولات وإخراجها على هذا النمط لم يكن وليد رغبة الصانع أو الفنان أو ذوقه الخاص وكذلك ليس تلبية لذوق الأمراء والحكام في الزخرف والترف فإذا ما توافر الغرض الوظيفي ففي هذه الحالة يمكن تزويد هذه المشغولات بمزيد من الزخرف والحليات سواء عن طريق الحفر أو التكفيت أو الإضافة .

ولعل هذه الأسباب تجعلنا نشعر بمدى ارتباط الشكل الذي تتخذه المشغولات المعدنية ومن بينها أشكال الشماعد بحيث يتضح أنها لم تكن معرضة للتنويع والابتكار حسب أهواء الصناع ، أو للذين كانت تصنع لهم مثل هذه الشماعد ، فمجال التنويع يأتي في الحليات وربما في نسب الشمعدان ذاته ، مع الإبقاء على حجم البدن المناسب للشمعدان ذاته لأن له ارتباطاً وثيقاً بحجم الشمعة التي تثبت أعلاه ، وقد يكون طول الشمعة ووزنها مقروناً بسعة التجويف السفلي لبدن الشمعة .

ولقد أشرنا في معروض الحديث إلى ارتباط الأدوات مثل الطاسات وأطباق العشاء في العصر المملوكي بارتباط الشكل بالسعة ونوع محدد بالتوظيف أسوة بالشماعد وطاسات الطعام وغيرها ، وإذا كانت تلك الملاحظات التي تسبق توصيف وتحليل بعض من المشغولات المعدنية في العصر المملوكي يجعلنا أكثر ألفة وتفهماً لمثل هذه المشغولات التي تعرض في كثير من الأحيان

بعيدة عن توظيفها الحقيقي كما هو الحال في المتاحف أو وضعها كأداة للزينة بعيدة عما كانت عليه في الإطار الاجتماعي الذي أنتجت فيه .

المباخر (شكل ١٩) :

أما عن المباخر فكما ذكرنا من قبل كثر استعمالها كمطلب اجتماعي لمجتمع يحبذ استخدام البخور ، ومن هنا كان على الحرفي الذي ينتجها أن يجعلها موائمة لوظيفتها ، فأخذت شكل أداة من أدوات المائدة لها أرجل ثلاث ترتكز عليها ثم جعل بدنها مكوناً من جزئين السفلي متصل بالعلوي بمفصله حيث يوضع الحطب وعليه البخور فوق مصفاة مثبتة في منتصف البدن كي تسمح للرماد بالتساقط ويتخلص منه عن طريق فتح ضبة من أسفل .

بينما الجزء العلوي وهو الغطاء مثقب لكي تتسرب منه رائحة البخور والمباخر تعددت وظائفها فهي في الاحتفالات والمناسبات تطفي على المكان مظهراً من الإجلال والقداسة برائحة البخور إلا أنه كان لها وظيفة أخرى في الحروب كانت تستخدم كإشارات عن طريق لون الدخان الذي يمكن أن يتحكم فيه كإشارات في الحروب للكر والفر وهكذا تعددت وظائفها .

القمقم (شكل ٢١) :

وهي من الآنية المعدنية التي يتناسب شكلها مع الوظيفة ؛ فالبدن له شكل كروي ينتهي من أسفل بضبة على هيئة وردة يمكن فتحها وإغلاقها لوضع العطر المطلوب وعند الاستعمال يدفع من الخلف بالدق على القاعدة ليمر من مخروط ذو فوهة متناهية في الضيق لكي تسمح بخروج رذاذ العطر في الاتجاه المطلوب .

التنانير (شكل ٢٢) :

من المشغولات المعدنية المملوكية التي حظيت باهتمام سواء من قام بتنفيذها أم من اقتناها للقصور أم المساجد فهي من حيث شكلها تتعدد إلا أنها تشترك جميعها في كونها مجمع للإضاءة ، الأمر الذي يلفت نظرنا إلى حرص الحرفي لهذا النوع من التنانير على الأضواء بحيث تنعكس على الجدران المحيطة والأسقف والأرضية كشبكات من الظل والنور تتألق عنده إضاءة التنور وعن حدوث اهتزاز تتأرجح الخيالات على الجدران .

وتعدد أشكالها أعطى الصانع أو الفنان فرصة ليظهر قدراته في تنويع مصدر الإضاءة فمنها ما هو متعدد الطوابق حيث تتضاءل أحجامها تبعاً مع الارتقاء وانتهائها من أسفل بصينية تحجب رؤية تجويف التنور ومن ناحية أخرى تعكس الأضواء إلى السقف والأجناب ، وهناك تنانير منشورية الشكل تتكون من اثني عشر ضلعاً أو أقل أو أكثر ذي أدوار متعددة .

ومن التنانير ما لها أرجل ترتكز عليها كما ذكرنا من قبل لإقامة حلقات الذكر حولها أو الاحتفالات الخاصة بالطرق الصوفية .

ومن ذلك العرض لبعض نوعيات من المشغولات المعدنية المملوكية يظهر ارتباط عنصر الشكل في المشغولة بالغرض الوظيفي وهو ما نجم الصانع والفنان في تجسيده حيث أبرز العناصر الجمالية المختلفة في كافة مشغولاته المستخدمة في الحياة اليومية .

وكذلك حرص الباحث فيما يخص المشغولات المعدنية المملوكية التي كانت تستخدم كضروريات للحياة في مجتمع عصر المماليك في أنها كانت تقوم بدور وظيفي وفق عادات وتقاليد، ولأن هذه الدراسة ذات هدف تعليمي للوقوف على مدى ارتباط هذه المشغولات سواء من ناحية الحياة الاجتماعية والعادات والتقاليد أم من ناحية أخرى ارتباط الشكل بالوظيفة ؛ فهذا مما

يساعد في تفهم التراث الإسلامي وإثراء العملية التعليمية وهو من أغراض هذه الدراسة كي يلم الطالب بها أثناء دراسته للفنون القديمة ومنها العصر المملوكي حيث يتفهم التراث الإسلامي ويتحقق من أن أسلافه كان لهم السبق بما احتذت به أوروبا وما نقلته عنهم .

٣ – ارتباط المشغولات المعدنية المملوكية بوحدة التصميم الداخلي للعمائر :

بعد أن أوضح الباحث مدى ارتباط المشغولات المعدنية المملوكية بالحياة الاجتماعية واقترانها بالعادات والتقاليد وكذلك بالشكل العام للمشغولة وارتباطها بالغرض الوظيفي المصنعة من أجله ، بقى شيء آخر له أهمية وهو ما يحيط بالمشغولة أي المجال الذي توضع فيه حيث التوافقية بين الأشكال ، وسعة واختيار المكان المناسب لوضعها بل لعلنا لا نتجاوز إذا قلنا أن المكان وسعته يحددان طبيعة ووظيفة وشكل المشغولة ، وكذلك فالمشغولة بدورها تحتاج إلى تأهيل مناسب للمكان المراد أن تشغله .

والمشغولات المعدنية المعدة للعمائر تحتاج إلى أماكن مناسبة تشغلها سواء كانت هذه العمائر دينية كالمساجد والأضرحة والأسبلة والمدارس أو المدنية كالقصور والحانات ومن هذه المشغولات الشماعد ، التنانير ، المباخر ، والأبواب المصفحة .

ونظراً لبلوغ النشاط المعماري ذورته في عصر المماليك حيث بلغت العمارة عصرها الذهبي لكثرة وتنوع لما تم انجازه ؛ فأصبح ذلك باعثاً هاماً في تزايد إنتاج المشغولات المعدنية وكذلك بقية الحرف والصناعات والفنون المرتبطة بحركة البناء والعمران والتشييد والتأثيث .

فقد زاد الطلب من قبل السلاطين والأمراء على بناء العمائر وعلى تأثيثها بالمنتجات الحرفية والصناعية والتي يراعى التآلف بينها وبين النمط المعماري من جهة وبين التصميم الداخلي

بمفرداته ، حيث توزيع الأثاث والمشغولات والإضاءة في علاقة توافقية بينها وبين المجال العام الذي توجد فيه .

فقد كانت الزخارف الموجودة على الجدران سواء كانت منفذة بالرخام أو الجص أو الحشوات الخشبية هي نفس ما ينفذ على السجاد في الأرضيات أو رخام الأرضيات وكذلك هي بعينها الموجودة في أشغال الخشب في المنبر أو المقاعد ونفس الرنوك على المشكاوات الزجاجية ، هي الزخارف نفسها الموجودة في فتحات التهوية والإضاءة في أعلا الجدران حيث الزجاج الملون من خلال زخارف متعددة إلى الخط العربي بأنواعه حيث كان السمة المميزة لكل المنتجات والأثاث اللازم للعمائر من الداخل .

ذلك الأمر الذي يعطي مؤشراً في دقة الربط بين المنتجات والمشغولات القائمة ممثلة بين المصمم أو الحرفي والصانع وبين المعماري المنفذ للمبنى .

- **وحدة الطراز الفني لحرف تأثيث العمائر** :

على الرغم من تباين تلك الحرف من حيث الخامات المستخدمة والأدوات وأسلوب العمل إلا أن هناك وحدة فكرية ونمطاً فنياً سائداً بينهما جميعاً يظهر في توافق بين وحداتها الزخرفية بعامة فتلك الموجودة على الجدران والأخرى على الأرضيات من سجاد ورخام والمعلقات سواء كانت للإضاءة أم التأثيث بعامة .

كذلك كانت الرنوك التي وضعت على كل أنواع الحرف والفنون في العمائر المملوكية فقد وجدت على المباني منحوتة في الحجر أو الجص وفي الخشب وجدت في الأسقف والأثاث والنوافذ والأبواب والكراسي والمنابر وحاملات الكتب ثم كانت تنسج على المنسوجات وفي أشغال المعادن كانت تظهر على المشغولات أحياناً مكفتة بالذهب أو الفضة أو الحفر وعلى المشكاوات

الزجاجية ظهرت منفذة بالمينا وعلى الأعمال الزخرفية كل ذلك في وحدة فنية مع النمط المعماري المحيط . هذا بدوره يؤكده وجود تنسيق عام لمحتويات العمائر من الداخل ، وأن على الفنان أن يقدم منتجاته في إطار عام يحدد له ، وهذا التنسيق المشترك لكافة محتويات الأثاث بما يتفق المبنى، وقد يقوم به منسق يشرف على تجانس المنتجات من حيث النسبة للأشكال والزخرف والألوان .

ولعل فيما سبق ما يوصلنا إلى تصور لوجود فريق متعاون من الحرفيين تحت إدارة أحد المهنيين ، قد يكون كبير الصناع أو كبير المهندسين أو من ذوي الخبرة ، وذلك للربط بين هذه الحرف المتباعدة في الخامات وطرق التنفيذ ، بحيث تبدو كما لو كانت صياغة واحدة على الرغم من كونها حرفاً متباعدة منها النجار والمرخم والنساج وصانع المعادن وغيرهم من أصحاب الحرف التي تتطلبها عمليات البناء والتأثيث .

ومما يرجح هذا الاستنتاج ما ذكره (مرزوق ، ١٩٥٦م) " وقصور كبار التجار ومنازلهم العظيمة تستحق منا أن نقف عندها قليلاً ، فقد ذكر المقريزي أنه عند بناء منزل من هذه المنازل كان يستحضر المهندس ويفوض إليه العمل " . ص٣٥

فإذا كان هذا حال منازل وقصور التجار فإننا نعتقد أنه من باب أولى أن تنعم العمائر الدينية والمدنية التي يأمر بإنشائها سلاطين وأمراء المماليك ، أن تحظى بتلك العناية وأن يعهدوا بها إلى من يشرف على إقامة عمائرهم ومنشآتهم .

ويشير (محمود ، بدون) إلى أن " من أشهر هؤلاء المهندسين الذين أغفلت المصادر التاريخية ذكرهم في كثير من الأحيان المهندس ابن السيوفي وهو كبير مهندسي دولة الناصر محمد بن قلاوون والذي أشرف على الكثير من العمائر في دولة الناصر محمد ، وكذلك أسرة ابن الطولوني التي اشتهر جميع أفرادها بالهندسة وعلى رأسهم أحمد بن أحمد بن علي ابن عبد الله كبير

مهندسي مصر والذي لقب بالمعلم وظلت هذه الأسرة يسند إليها الإشراف على إقامة العمائر السلطانية " . ص٢٣٤

ويضيف المصدر السابق (بدون) أن أسرة ابن الطولوني " كان لهم وضع اجتماعي مرموق حيث كانت لهم مصاهرة مع السلطان الظاهر برقوق ، واستمرت هذه الأسرة تقدم مهندسيها في عصر السلطان الظاهر أبو سعيد جقمق وحتى عصر السلطان قايتباي ومن أشهر مهندسيها في ذلك الوقت البدر ابن طولوني " . ص٢٣٥

وعن المشغولات المعدنية المملوكية التي أعدت للاستخدام الداخلي في تلك العمائر سواء منها الدينية أم المدنية وهي موضوع هذا البحث .

ففي المساجد كانت الشمعدانات (شكل ١٨) تقدم كنوع من النذور توضع على جانبي المحراب أو على جنبات المبنى أو في القصور أو البيوتات فكانت توضع على موائد خاصة بها .

فهي من حيث شكلها تتعايش معمارياً مع المبنى والطراز المعماري الموجودة بداخله وكأنها مآذن مصغرة أو كأنها مآذن مصغرة أو كأنها قاعدة لعمود وإذا أضيفت إليها الشمعة أصحبت كالعمود فتكون في توافق مع ما حولها من عناصر أخرى وتستخدم في الإضاءة ليلاً .

والمباخر (شكل ١٩) من المشغولات التي كانت تستخدم بكثرة في العمائر سواء الدينية أو المدنية حيث كانت إما تعلق في الأسقف أو في الدعامات الخشبية بين الأعمدة حيث ينساب دخان البخور في أرجاء المبنى من الثقوب الموجودة في غطاء المباخر فيشمل المكان ويطفئ عليه جواً روحانياً معطراً .

والمبخرة ذات شكل معماري ، فالغطاء على هيئة قبة والبدن الإسطواني يماثل العمود فتعلق أو يكون لها أرجل فتوضع على موائد معدة لها فتؤدى الغرض نفسه .

أما التنانير (شكل ٢٢) فقد كانت تعلق في الصحن الأوسط للمبنى أو أسفل القباب أو توضح في البهو أو في فناء المبنى إذا كانت لها أرجل لكي يتناسب حجمها والفراغ المحيط بها والخلفيات .

ولقد كانت أحياناً تأخذ شكل الفراغ المحيط بها فنهايتها من أعلى تكون على شكل القبة التي تحتها وكذلك يعلوها الهلال الموجود على أعلى المنبر الخشبي إذا كانت معلقة في مسجد وهي تضاء ليلاً بواسطة القناديل التي تحملها حيث ترسل أضواءها على جنبات الجدران والأرضية أما في وقت النهار فقد كان الضوء ينفذ من خلال نوافذ من الجص المفرغ المزخرف بأشكال هندسية عشقت بالزجاج الملون فينساب على الجدران والأرضية علاوة على فتحات التهوية والإنارة التي قصد المعماري وجودها ما يؤكد العلاقات القائمة بين المعماري والمشرف أو المهيمن على المبنى ككل .

أما الأبواب المصفحة فقد كانت ميداناً للإبداع الفني لما عليها من زخارف ونقوش مسبوكة فتوضع بعد تصفيح المصراعين بألواح النحاس وتثبت تلك الزخارف على سطحها بمسامير البرشام وقد أصبحت الطريقة المفضلة لصناعة الأبواب المملوكية مكونة واجهة للمبنى فيتكامل مع بقية العناصر المعمارية للواجهة أو من الداخل أيضاً مع بقية التصميم الداخلي للعمائر .

٤ – البناء الفني (التصميم للقيم الفنية في المشغولات المعدنية المملوكية) :

عملية البناء الفني والتي نعني بها هي التصميم وهي ذات أهمية كبيرة نظراً لتعدد وتنوع المشغولات المملوكية ، وكان لابد من التعرف على عملية الصياغة المشتركة بينها ، وبالرغم من أن

كلمة تصمم لها استخدامات ومعاني متعددة ، فإن الباحث سيتبنى المعنى العام لها وهو الخطة أو التنظيم أو التنسيق .

التصميم : هو تخطيط لشيء ما ، وفي مجال هذا البحث يعني به (فتح الباب ، ١٩٨١م)

" تلك العملية الكاملة لتخطيط شكل ما أو إنشائه بطريقة ليست مرضية من الناحية الوظيفية فحسب ، ولكنها تجلب السرور إلى النفس أيضاً ، وهذا إشباع لحاجات الإنسان نفعيا وجمالياً في وقت واحد " . ص٩

ولذا تعتمد عملية التصميم على قدرة المصمم الابتكارية لأنه يستغل ثقافته وقدراته التخيلية ومهاراته في خلق عمل يتصف بالجدية ، ويؤدي إلى تحقيق الغرض منه أو الوظيفية .

والتصميم عملية ذات شقين يترتب كل منها على الآخر :

الشق الأول : يشتمل على الدوافع أو المؤثرات أو الحاجات التي يستجيب لها الانسان فيعمل فيها عقله وخبراته بما تحتويه هذه الخبرات من معلومات ومهارات لإيجاد تصور ذهني أو استبصار للعمل المراد إنتاجه وهو في عمله يكون متأثراً بالبيئة الاجتماعية والثقافية والاقتصادية المحيطة .

الشق الثاني : يشتمل على الأشكال المادية التي تأتي كنتيجة لكل المراحل السابقة وتوظيف العناصر والأسس الفنية المتبعة لمقابلة الحاجات الإنسانية .

ويشير (ريد ، ١٩٧٤م) إلى أن " التصميم عملية تنشأ في العقل ، نتيجة لمؤثرات خارجية ، وتوجهها إرادة الفرد إلى الظهور في الأشكال المادية " . ص١٢٩

بعض التعريفات للتصميم والمصممين في مجال الفنون :

المصمم هو مخطط ذو إحساس جمالي BROUNO MUNARI ، فعندما نصمم فنحن نهتم بالأعمال التي تهيج الحواس بالإضافة للأعمال الفنية التي تؤدي وظيفة نافعة HERBERT READ .

وفي هذا السياق يرى (عزت ، ١٩٨٤م) أن " التصميم هو ذلك المجال من الخبرة الإنسانية والمهارة والمعرفة والذي يهتم بقدرات الانسان ، لإدراك المجسمات والترتيب والقيمة والغرض والمعنى الموجود في الأشياء والنظم المحيطة به وإعادة تشكيلها لتلائمه بطريقة أفضل BRUCE ARCHER " . ص٨٠

والمصمم وفق تلك التعريفات يقوم على التوفيق بين استيفاء الغرض الوظيفي وبين التشكيل الجمالي لمادته ، ولا يعتمد على معرفته الخاصة بعناصر وأسس وقيم التصميم فحسب وإنما يعتمد في الوقت نفسه على معرفته الخاصة بالمواد ، والأدوات ، وبتصميم منتجاته للاستعمال فهو يستعرض لنا في تصميماته ذوقه الفني من خلال مهاراته وقدراته .

وطالما كان الفنان المصمم ذو حساسية للقيم الشكلية ومدرك لهذه العلاقة ، ويؤديها بنجاح فإن الإنتاج النهائي له يمكن أن يصبح عملاً فنياً .

التكوين : هو الذي ينظم ويوحد الأجزاء والعناصر في كل واحد ، ولقد تعددت الآراء فيه فيعرفه (البسيوني ، ١٩٧٢م) بقوله " المقصود بالتكوين صفة الجشتالت السائدة في العمل والتي تعطي له فردية تميزه عن غيره من التكوينات وهي الصيغة أو السحنة أو الكل العام للعمل الفني " . ص١٣١

ومعنى ذلك أن التكوين وحدة مكتملة لمجموعة العناصر المكونة للعمل الفني ويضيف المصدر السابق (١٩٧٢م) في موضع آخر" بأنه اسم آخر لوحدة العمل الفني أو التركيب أو الهيئة العامة أو الشخصية التي يؤول إليها العمل الفني والتي تكتسب ملامحها أثناء نمو العمل ويعني الكل أيضاً " . ص٢٥

إلا أن هناك اختلافاً بين الفنانين في تعريف معنى التكوين من حيث نقطة البداية أو النهاية فهناك من يرى أن التكوين يولد معهم أثناء العمل ومنهم من يسعى إلى حبك العناصر بعضها مع البعض الآخر ليؤكد التكوين .

وهذا وذاك يعمل على إيجاد الارتباط بين مجموعة العناصر التي يستخدمها لإبراز قيمتها في وحدة فنية تندمج فيها العناصر متجهة نحو التكامل ، وإن كان بعض الفنانين لا يعتدون كثيراً بكلمة تكوين وهم يناقشون أعمالهم المجردة والبعيدة عن الطبيعة ، ويستخدمون كلمة التصميم حيث أنها تشتمل على التكوين وأنها أكثر شمولية .

وهناك من يدمج التكوين بالتصميم من حيث العناصر فيذهب (مايرز ، ١٩٦٦م) إلى أن " مفردات التكوين وهي الخط والفاتح والغامق واللون والملمس والشكل ؛ فبترتيبها تعطي مكونات الشكل المجسم بما فيه من فراغات ، ومساحات هندسية وغير هندسية والتي يراها جاءت طبقاً لأسس التصميم فهو يرى أن الفنان يندفع إلى خلق تكوين مكون من الخطوط والألوان والملمس وغيرها ويفكر في معاني التصميم وأن تلك الأسس الحسية من وجهة نظره هي السيطرة والتكامل والتوازن والترديد والنسبة تظهر في التكوين معتمدة على المفردات والعناصر التي أوضحها" . ص٢٣٦

التصميم والتكوين :

التصميم هو تلك العملية التي تقوم على خطة تنتهي بإيجاد المنتج .

والتكوين يشتمل على مفردات التصميم أي : مفردات المنتج المرتبطة بالنواحي الوظيفية ، وكذلك بالطرق التقنية المستخدمة لمراعاة النواحي الاقتصادية ، وعوامل البيئة هذه من ناحية ، ومن ناحية أخرى النواحي المرتبطة بجمال الشكل، ومن هنا نرى أن التصميم والتكوين مكملان وفي العمل الفني التشكيلي متحدان لاعتمادهما على عناصر شكلية تحقق قيماً شكلية في العمل الفني ؛ فكل منهما يستخدم العناصر وفق التصور الذهني المسبق لفكرة ما للعمل الفني مستخدماً كل الخبرات والمهارات اللازمة لإنتاج الشيء المراد تصميمه أو تكوينه بالمعنى الفني شريطة أن يكون التصميم للعمل أو المكون له هو المنفذ ؛ لأن التنفيذ إحدى حلقات العملية الابتكارية ، فبداية من التحضير أو التصور الذهني ومروراً بالتنفيذ تكون للمنفذ الصلاحية على التعديل وإعادة الصياغات نتيجة المعاينة الذاتية له واستبصاره للعمل الفني المراد الوصول إليه .

وفي تلك العملية تكون صياغاته محملة بالقيم التي يريد إرساءها في عمله الفني من تفاعل العناصر التي شملها إنتاجه .

٥ – العناصر والأسس المتفق والمختلف عليها :

أما فيما يخص العناصر والأسس التي يتم بها بناء العمل الفني فلقد اختلف الكثير من الكتاب والمتخصصين في الاتفاق على ماهيتها وعددها ، والتفريق بينها بل خلطوا فيما بينها وإن كان الاتفاق على العناصر الفنية الآتية : وهي الشكل والخط والملمس واللون والاختلاف على السطح والفراغ والمساحة .

إلا أن الباحث يرى أن الشكل هو : وحدة البناء الأساسية في العمل الفني التي تجمع العناصر الفنية كلها أو بعضها ، وهو الإطار الذي يتضمن مجموعة السطح ، والفراغات ، والمساحات . والخط هو الذي يحدد الأسطح والمساحات وبالتالي الفراغات الناتجة أما الأسس المتفق عليها فكانت الوحدة ، والاتزان ، والإيقاع ، وكان الاختلاف حول الترابط والسيطرة النسبة والتناسب .

ولكننا نرى أن الترابط ما هو إلا التفاعل داخل الوحدة أما السيطرة فهي تأكيد عنصر على العناصر الأخرى ، وإنما يرجع ذلك إلى طبيعة العمل الفني حيث تكون السيطرة أحياناً صفة للعمل الفني تساعد في إبراز ما يحمله من قيم .

أما النسبة والتناسب كأساس ، فالباحث يرى أنها ضرورية لإيجاد الفروق بوضوح على ألا تفقد العلاقة في بنائية العمل الفني ذاته ، ثم أنها العامل المشترك بين الوحدة والاتزان والإيقاع ، ولأنها تُحس بديهياً فيذكر (جيلام ، ١٩٨٠م) " أن علاقات التناسب يجب أن تحس إذا كان المراد إدخالها في عمل مرئي أما القول بأنه يمكن إثباتها بالتحليل فقط فهذا لا يكفي " . ص٩٥

ومن هنا نرى أن العناصر التي يستخدمها الفنان أو المصمم في عمله والتي يستشعر إمكاناتها وحاجة العمل لها فيضعها وفق رؤيتها الذاتية لمجموعة من الأسس فيُخرج عمله محملاً بقيم فيتلقاها المتلقي أو الرائي والمتذوق .

القيم الفنية : العمل الفني المحمل بالقيم يعني تفاعل وعلاقة العناصر متبعاً لأسس معينة يتلقاها المتلقي في سياق ثقافته وفكرته وخبراته ويستشف منها ما تحمله من قيم وهي تختلف من شخص لآخر .

فالقيم الفنية هي محصلة استخدام العناصر الشكلية وصياغتها وترتيبها وتوزيعها تبعاً لأسس متفق عليها ، وهي تتأثر إلى حد بعيد بمهارات الفنان التقنية وخبراته المعرفية وأحاسيسه الذاتية .

فالفنان والصانع المسلم تبلورت رؤيته الذاتية لأعماله استشفافاً من روح العقيدة الدينية والمنطلقات الفكرية التي كانت التزاماً روحانياً من قبل الفنان لما تنتجه يداه ، وهو ما أشرنا إليه في الفصل الثاني بوحيٍ من عقيدته وبأساس روحاني يدعو الإنسان إلى حسن الإدراك وصلته بالوجود حتى يحقق إدراكاً أعم وأشمل ، والكشف عن المشترك الذي يوحي بالقانون الذي تقوم عليه سائر الأشياء فخضعت أعماله بالحس الفطري إلى كل المقومات الفنية الواجب توافرها في المشغولات التي صنعها ؛ حيث راعى فيها الاتزان في كل أعماله من رؤيته لما يحيط به من مظاهر طبيعية ومن نفسه كما في قوله تعالى : ﴿وَفِي أَنفُسِكُمْ أَفَلَا تُبْصِرُونَ﴾ . (الذاريات ٢١) ، فترجم ذلك وظيفياً في أعماله واستخداماته اليومية وفق متطلبات عصره والظروف المعيشية السائدة .

فاتسمت أعماله بالإغلاق من أعلى تحقيقاً لرؤيته اليومية للأفق وبنهايته وتلاشي كل شيء مهما بلغ به الأمد ، كالليل والنهار ، ومن تتابعه لليل والنهار مواقيت الصلاة وانتظاره للأهلة تولدت قدرته الرياضية ومن ملاحظته للجزء من خلال الكل في الأشياء يرسخ لديه حس التناسب بين الأشياء .

الشكل والأرضية : من أهم العناصر التي تحفظ للعمل الفني وحدته هي الشكل والأرضية والتي برع الفنان المسلم في صياغتها سواء في الأعمال المسطحة أم ذات الأبعاد ، فالشكل يمثل لديه المضمون الرئيسي المراد التعبير عنه ، على حين أن الأرضية تمثل الجو الملائم الذي يتناسب والشكل والذي في كنفها يبرز هذا الشكل ويأخذ معالمه ويحقق مضمونه .

ففي أعماله التي يتفاعل فيها الشكل مع الأرضية في هيئة إطارات زخرفية أو معالجة سطحية لمشغولاته نراه يبرع في تبادل الشكل مع الأرضية ؛ ففي زخارفه نراه يؤكد الشكل في كتاباته النسخية والكوفية المتفاعلة مع الأرضية النباتية أو وحداته النباتية المتكررة مع أرضيتها الهندسية ؛ بل أنه في وحداته النباتية أو الهندسية أو الكتابية في تكرارها في إطارات زخرفية فالأرضية الناتجة وهي تمثل السالب هي بمنزلة شكل ، ثم إن الفراغات الناتجة من مجموعة الإطارات وتداخلاتها تمثل شكلاً وهو بذلك يؤكد سيطرته الفعالة ، وأحكامه للتفاعل بين الشكل والأرضية من ناحية ، ومن ناحية أخرى يرد على المزاعم التي تقول بكراهيته للفراغ وفزعه منه بل هي في الحقيقة قدرته وسيطرته الفائقة للتحكم في المساحة في توالدها المستمر والذي يجعل للرائي الحرية في البداية من أية نقطة لكي يستمر إلى ما لا نهاية وهو في تبادله بين الشكل والأرضية يريح الرائي ولا يربك ذهنه .

ولعل اهتداء الفنان والصانع المسلم لحل مشكلة الشكل والأرضية في مشغولاته المعدنية المملوكية ليس فقط لتحقيق الأغراض الفنية ؛ وإنما في الإحساس بها والقدرة على تميزها وإدراكه لأهمية الأرضية في العمل الفني ، فإنه يوليها الأهمية نفسها الخاصة بالشكل من حيث تحديد مساحتها ومعالجتها بالخطوط والملامس .

أما مراعاته للشكل والأرضية في أعماله ذات الأبعاد فهو يجعل من أعماله شكلاً محسوباً في أبعاده ملائماً لما يحيط به من خلفيات ، وقد برع في ذلك من حيث شغله للفراغ الناتج لأعماله ، وكيف أن البيئة المحيطة لأعماله وكأنها أرضية تتواءم وأشكاله التي يضعها سواء كانت تنانير معلقة أم شمعدانات أم مشغولات خشبية أم أعمدة رخامية أم سجاجيد وغيرها.

ففي سيطرته على تفاعل الأرضية وأشكاله يضرب المثل للقدرة الفائقة في ذلك والتي يستمدها من آيات الله في كونه من حوله ، وكيف أنها تعيش في ديمومة منسقة هذا ما جعله ينتج أعمالاً تحقق فيها تفاعل العلاقة بين الهيئة العامة لمشغولاته ، وكيفية تنظيمه للزخارف على سطحها من حيث ملائمة كل زخرفة لمكانها على سطح المشغولة وإعطاء السيطرة لأحد العناصر الزخرفية في المكان البارز من المشغولة ، وفي حساباته للفراغات الناتجة من جراء الشكل والأرضية ثم مراعاته لطريقة تنفيذ الزخرف بطرقه المتعددة ومناسبة كل طريقة في وضعها على سطح المشغولة مع إمكانية الخامة المستخدمة في تشكيل المشغولة .

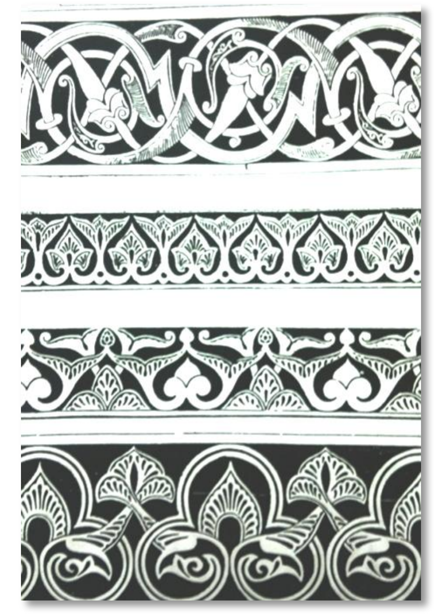
٦ – الوحدات الزخرفية الإسلامية المميزة للمشغولات المعدنية المملوكية :

استخدم الفنان المملوكي مجموعة متنوعة من الوحدات الزخرفية التي أستخدمت في شتى الفنون الإسلامية ؛ إلا أنه التزم بالجانب الجمالي من ناحية ثم الوظيفي من ناحية أخرى حتى لا يعوق أحدهما الآخر من حيث المقابض أو المعلقات لمنتجاته مثلاً ، ولقد استطاع الفنان والصانع المزاوجة بين أكثر من عنصر زخرفي سواء كانت تلك العناصر كتابية أم هندسية أم حيوانية أم نباتية ، فقد جمع بينها في صياغة محكمة وتآلف ووحدة فنية لا يشعر فيها المتأمل بالتنافر بل في تفاعل وثراء وكأنها كائنات تدور في فلك مرسوم وتتساوى فيه كآيات كونية يراها في المحيط الواسع الذي تعيش فيه كل العناصر والكائنات وتدل على عظمة الوجود الإلهي ؛ فهو في استخدامه للعنصر الزخرفي والذي جعله ميدان إبداعه الفني ووصل بابتكاراته التي لا تخضع للنظرة الواقعية وهو ما لم يصل إليه غيره من أهل الفن في أي حضارة من الحضارات الأخرى إلى الحد الذي تميز به الفن الإسلامي بعامة ، ويشير (مصطفى ، ١٩٧٧م) إلى أن الفن الإسلامي هو " فن زخرفي عُني بتنوع العناصر التي استعملت فيه للغرض الزخرفي المحض " . ص٣٠

ويؤكد على ذلك (الباشا ، ١٣٨٥هـ) في " إيجاد تكوينات ذات إيقاع فني يعتبر قيمة أساسية في كافة أعماله الفنية فيتجلى هنا الطابع الزخرفي في حرص الفنانين المسلمين على زخرفة منتجاتهم الفنية بشتى أنواع الزخارف من نباتية وكائنات حية وهندسية وكتابية ". ص١٨٨

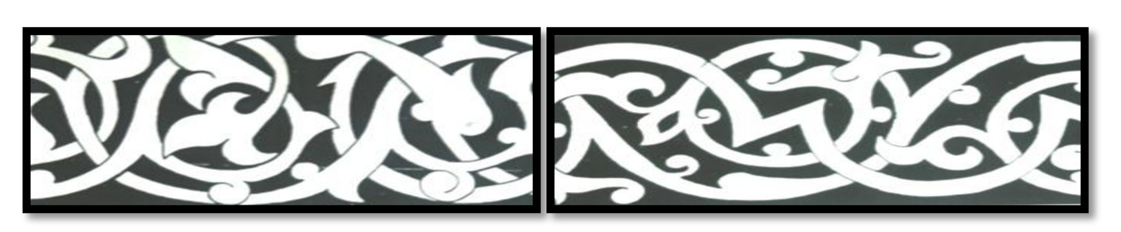
أ) – الزخارف النباتية (شكل ٢٣، ٢٤، ٢٥) :

هي أحد العناصر الزخرفية والتي لاقت عناية خاصة من الفنان والصانع الإسلامي على مشغولاته المعدنية ، حيث تميزت بالجودة والإتقان والتنوع ، فقد استخدمها بطريقة اصطلاحية مبتعداً عن محاكاة الطبيعة ، ويرجع السبب في ذلك كما يذكره (زكي ، ١٩٣٨م) إلى " نفور المسلمين من تقليد الخالق عز وجل في صدق تمثيل الطبيعة " . ص٣٨





شكل (٢٣)
مجموعة من الزخارف النباتية الإسلامية
كتحوير أوراق العنب والمراوح النخيلية وزهرة اللوتس
نقلاً عن q.B.Gresbooch,Archive P.25



شكل (٢٤) : مجموعة من الزخارف الإسلامية المورقة (الأرابيسك)

نقلاً عن q.B.Gresbooch,Archive P.27




شكل (٢٥)

مجموعة من زخارف الأرابيسك مرفوعة من بعض الأعمال المعدنية

نقلاً عن q.B.Gresbooch,Archive P.28

استخدم الفنان والصانع الإسلامي أفرع النباتات والأوراق على هيئة خطوط منحنية أو ملتفة يتصل بعضها ببعض ، ويبين (الألفي ، ١٩٦٥م) ذلك بأنه " قد تظهر بينها زهور ووريقات ، وقد تخرج منها غصون وتمتد على هيئة الأقواس أو ثنيات أو حلزونيات في أطراد أو تتابع أو تشابك أو تقاطع ، وعلى تلك الغصون أوراق أو زهور تشغل الفراغ المحصور بينها ، وفيها تكرار وتقابل وتناظر ، وهو ما يعرف بالأرابيسك ، والتي تبدو من شدة بعدها عن الطبيعة وكأنها رسوم هندسية " . ص١٠٢ ولقد كان هذا التحوير والتنسيق والبعد عن الطبيعة من جانب الفنان هو ترجمة لفكرة وأحاسيسه تجاه عقيدته في البحث عن الحقيقة اللامتناهية من خلال واقع مادي أخضعه لأسس رياضية وفينة من حيث التوازن والتقابل والتماثل ، وهي من الأسس الرئيسية لأي عمل فني إلا أنه على الرغم من ذلك فقد استخدم عناصر نباتية قريبة من الطبيعة مثل عناقيد العنب أو أوراق الأكانتس في بعض أعماله .

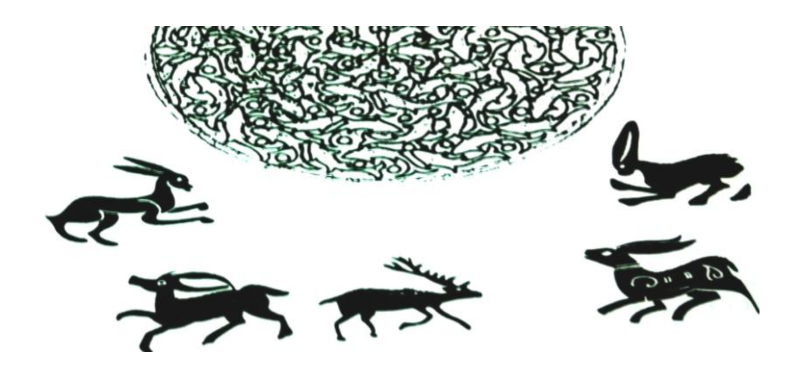
ب) – الزخارف الآدمية والحيوانية والطير (شكل ٢٦ ، ٢٧) :

وهي تشتمل على الرسوم الآدمية والحيوانية والطير ، وقد نفذها بطريقة اصطلاحية ولقيت من الفنان المسلم الترحيب ، وبرع فيها لأنها تتفق في تركيبها والبعد عن الحقيقة ومحاكاة الطبيعة

فهو لم يرسمها لذاتها ؛ وإنما كان يتخذ منها عنصراً زخرفياً محوراً ليحقق منها غرضاً فنياً في أعماله سواء المعدنية أو الخشبية أم المنسوجات أم الخزفية والزجاج جنباً إلى جنب مع الزخارف الأخرى ، حيث توجد داخل جامات أو إطارات على أساس التقابل أو التدابر ، ومن الحيوانات التي استخدمها الأسود والفهود والفيلة والغزلان والأرانب وكذلك الطيور الصغيرة ولعل أشهرها البط واستخدامه كعنصر زخرفي بكثرة في هيئة مجموعات دائرية في تتابع أو بوضع متقابل أو محاط بعنصر زخرفي آخر قد يكون نباتياً أو هندسياً .



شكل (٢٦) : مجموعة من الزخارف الآدمية المرفوعة من بعض الأعمال المعدنية ويلاحظ فيها عمليات التجزئ الشكلي والتحوير بحيث تصبح عنصراً زخرفياً بحتاً



شكل (٢٧)

مجموعة من زخارف الأسماك والغزلان والأرانب

وقد اتبع الفنان الإسلامي نفس المنطق السابق في التحوير الزخرفي

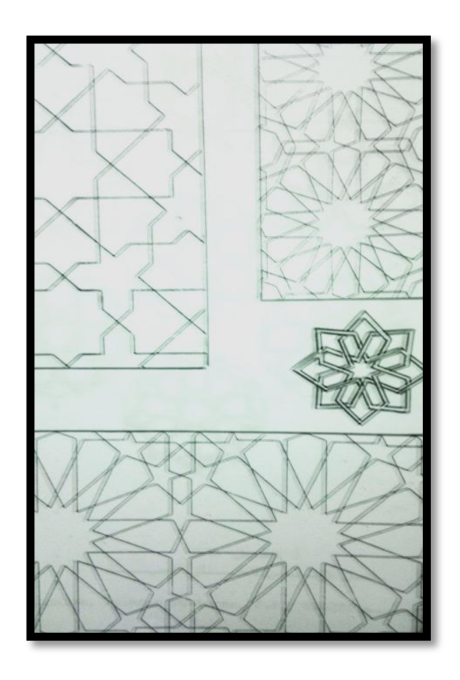
ج) – الزخارف الهندسية : (شكل ٢٨– ٢٩) :

تمثل الزخارف الهندسية أحد المعالم الأساسية في الفن الإسلامي ، وعلى الرغم من شيوع استخدامها في الفنون الأخرى عبر الحضارات إلا أنها تمثل أهمية خاصة وشخصية فريدة للفن الإسلامي ، حيث أنها النمط الذي تميز به انطلاقاً من العقيدة الإسلامية ، والتعبير عنها ورؤية الفنان المسلم إلى الكون من حوله ، وتركيباته الرياضية والقوانين التي تحكمه بالنقطة ، وهي مركز الإشعاع والتجمع ؛ فهو يراها في الكعبة المشرفة حيث تتسع ويتجمع حولها المصلين ، ومن المنطقة يتولد الخط ، وهو الإشعاع المنطلق منها فيكون مستقيماً إما رأسياً أو أفقياً . فعندما يراه رأسياً يستشعره عمودياً نحو السماء في صلة قلب المؤمن بربه ، ثم يراه أفقياً بجسم الإنسان عند السكون والنوم ورؤيته للمنحنى في الأفق وفي حركته وركوعه وسجوده .

ثم النقطة وهي مركز الدائرة وفي طواف المسلمين حول الكعبة ، فيصنعون بأجسادهم محيطاً للدائرة التي لا نهاية لها ولا ابتداء ، وفي الدائرة التي يطوف عليها المسلمون حول الكعبة ذات المسقط المربع ؛ حيث يرى أن المربع إنما حفت به الدائرة من الداخل أو الخارج فأصبح للمربع لديه معنى خاصاً لأنه يكمن بين أضلاعه الأربعة قوة إيمانية خاشعة .

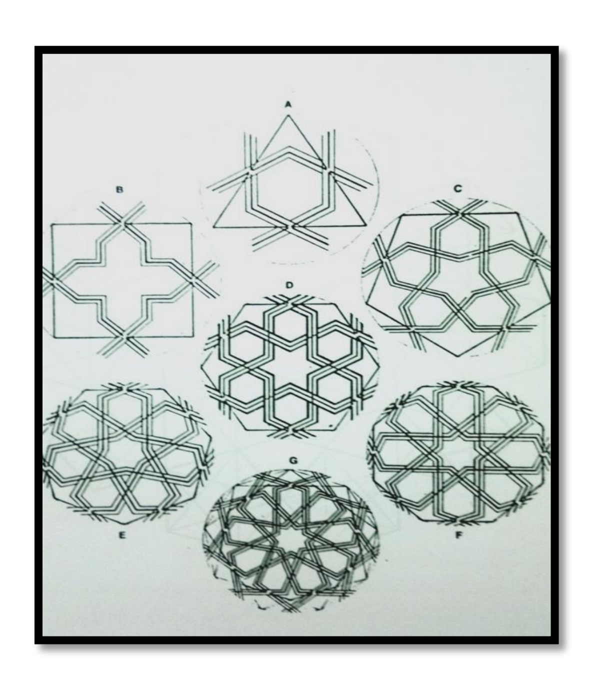
والدائرة عنده هي الأفلاك لقوله تعالى : ﴿ وَكُلٌّ فِي فَلَكٍ يَسْبَحُونَ ﴾ (يس ٤٠) ، هي نتيجة اللانهائية حيث تنمو وتتسع فتشمل النظام الكوني فيما يراه وما يؤمن به .

وإذا كان المربع والدائرة هما أساس زخارفه الهندسية ، فإنه استطاع أن يخرج لنا أشكالاً تتصف بالانبثاق والتوالد والانتشار معتمدة على الخطوط والزوايا لتكوينات هندسية متعددة ، منها البسيط والمعقد ، وتحكمها القوانين الرياضية إلا أنها توحي بالحيوية والتمدد ولعل من أهم مبتكراته الهندسية ما يطلق عليها الأطباق النجمية .



شكل (٢٨) مجموعة من الزخارف الهندسية المستمرة والأطباق النجمية

نقلاً عن: Issam El-Said and Ayse Parman
Geometric concepts in Islamic Art. P.93, 94



شكل (٢٩) : مراحل تكوين الأطباق النجمية
نقلاً عن: Issam El-Said and Ayse Parman
Geometric concepts in Islamic Art. P.108, 109

وذلك لاتخاذها هيئة الطبق فهي تتكون من خطوط متقابلة ومتقاطعة ومرسومة بترتيب هندسي خاص تحصر بينها أجزاء الطبق النجمي .

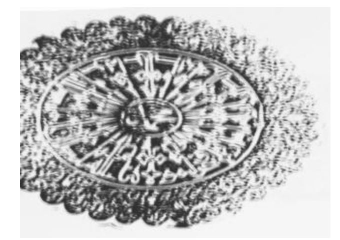
ويشرح (مصطفى ، ١٩٧٧م) مكونات الطبق النجمي على النحو التالي " فالنجمة التي تتوسطه وتسمى ترساً ، والكندة الكبيرة السروة ، واللوزة مضاهلة ، وهي الأصغر حجماً من الكندة ، وتحيط وحدات الكندات واللوزات بالترسا ، وعدد كل منها يتفق وعدد فصوص النجمة التي تتوسط الطبق الترسا " . ص٤٢

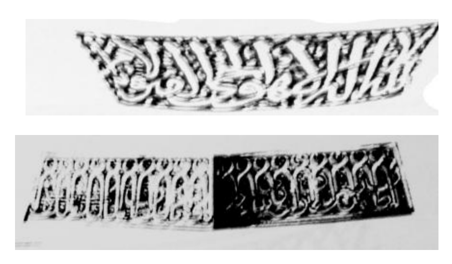
وقد تعددت أشكال الأطباق النجمية تبعاً لتعدد أجزائها ، وفق عدد أضلاع النجمة التي تتوسطه وذلك تبعاً للمساحة المراد زخرفتها ، ولقد شاعت زخرفة الأطباق النجمية في العصر المملوكي وشاع تكوينها من اثني عشر جزءاً أو أربعة عشر جزءاً وذلك خلال القرنين السابع والثامن الهجري والثالث والرابع عشر الميلادي ، وإن كان هذا لم يمنع من استخدام الأطباق النجمية المسدسة والمثمنة الشكل ، فقد أصبحت الأطباق النجمية إحدى المميزات الهامة للعصر المملوكي ، حيث أنها تمثل أقصى ما بلغته التكوينات الهندسية من تطور على أيدي الفنانين والصناع الذين كان لهم فضل ابتكارها ، بالإضافة إلى تكوينات هندسية من خطوط متشابكة في زخرفة الأرضيات بلغت حد التعقيد والتشابك ، وهناك أنواع من الزخرفة الهندسية مكونة من دوائر وأنصاف دوائر بداخلها زخارف تأخذ شكل خطوط مزدوجة ترسم بصورة متتابعة داخل هذه الدوائر تدعو إلى مزيد من التأمل ومحاولة فهم أسرارها .

(د) – <u>الزخارف الكتابية (شكل ٣٠ ، ٣١) :</u>

اختص الفن الإسلامي باستعمال الكتابة العربية دون غيره من الفنون ، وذلك كعنصر زخرفي لما تتميز به من خصائص فنية وليونة حروفها وسهولة حركتها وقابليتها للتشكيل والزخرفة .

ولقد ساعدت الفنان والصانع على أن يشكل منها وفق أشكال مشغولاته وإمكانية الخامات التي يستخدمها حيث كانت تتخذ شكل الإطارات الأفقية العريضة والضيقة .

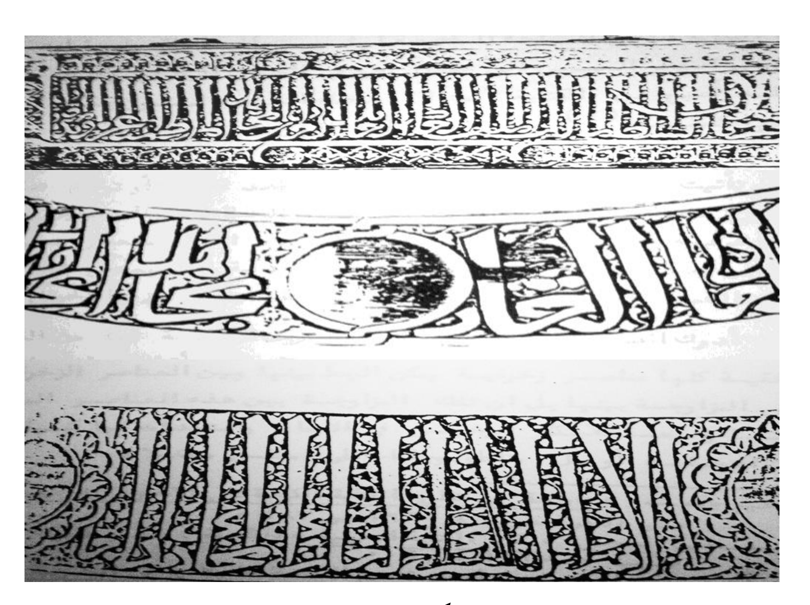




شكل (٣٠)

زخارف كتابية نسخية في إطارات ودوائر مرفوعة من الأعمال المعدنية

ويلاحظ عنصر الترابط بين الشكل والأرضية والتكرار المتناغم



شكل (٣١)

كتابات نسخية في إطارات مستقيمة ومنحنية

ويلاحظ مهارة الفنان في توزيع مفردات الكتابة في كل الحيز الفني

شكل (٣٠) ، (٣١) نقلاً عن موسوعة التحف المعدنية الإسلامية . ج٢

ومنها ما كان يمتد على مسافات طويلة على جدران العمائر كما كانت تتخذ أشكالاً هندسية كالدائرة والمربع والمثلث ، والفنان في كل منها يبرز مهاراته الفائقة في توظيف حروف الكتابة داخل المساحة المخصصة لها مع المحافظة على قواعد الكتابة وأصولها ، فوصل الخط العربي

إلى مستوى رفيع في الجمال الزخرفي ، وأصبح عنصراً متميزاً ، ويشير (جمعة ، ١٩٦٩م) إلى أن فن الكتابة أصبح " مجالاً استطاع العرب والمسلمون بعامة أن يظهروا فيه عبقريتهم الكامنة " ص٢٨٣ ، ولما لا وهي لغة القرآن .

فقد ظهرت الحاجة إلى زخرفة العمارة الإسلامية بآيات القرآن ، والكتابات الدعائية والتاريخية ، فكانت الكتابة العربية الجدارية في المساجد بديلاً لصور الشخص والحيوانات التي كانت تستخدم في زخرفة العمارة قبل الإسلام ، وتذكر (العجمي ، ١٩٧٥م) أنه " يمكن القول أن الكتابة العربية كعنصر زخرفي نشأ مع نشأة العمارة الإسلامية واحتياجاتها الداخلية من تأثيث ، فاستخدمت الكتابة ليس فقط بقصد التبرك أو توقيع صاحب العمل بل لتكون عنصراً زخرفياً لذاته " ص٦ ، وتشير (السجيني ، ١٩٧٨م) إلى أنها " جعلت الخطاطين والمزخرفين يستخرجون منها أنماطاً زخرفية متعددة غاية في الإبداع إلى الحد الذي استعصى معها تباين العنصر الكتابي وسط تلك التناولات الزخرفية المتعددة وقدرتهم على شغل الفراغ الناتج بين الحروف التي تكون في حد ذاتها نوعاً من التوازن الزخرفي " . ص٢١٢

ولقد أدرك الفنان المسلم بحسه أن الحروف العربية لها القدرة في أن تكون أساساً لعناصر زخرفية ، فنهايات الحروف وسيقانها وأقواسها وخطوطها الرأسية والأفقية كلها عناصر زخرفية يمكن الربط بينها وبين العناصر الزخرفية الأخرى التي نجح في المزاوجة بينها ، بل إن تلك المزاوجة بين هذه العناصر المختلفة أعطت له آفاقاً واسعة للابتكار الزخرفي في الأعمال ، واستخدامه لها كوسيلة للربط بين الوحدات الزخرفية أو لملء مناطق وجامات على أسطح مشغولاته .

وكان لتعدد أنواع الخطوط سواء الكوفية منها أو النسخية ، والتي برع الفنان المسلم في صياغتها أن أعطته من الصلاحية في أن يقدم لنا معالجات زخرفية من الحروف العربية ، برغم تنوع

الخامات التي استخدمها من فسيفساء ومرمر وحجر وجص ومعادن وأخشاب وعاج وخزف ومنسوجات كان له أثر واضح في تغير طرق رسم الحروف ، وبالتالي ساعد في تطوير الكتابة العربية ، وإثراء أشكالها حتى تتلاءم وطبيعة تلك الخامات .

ولم يكتف الفنان المسلم بالتنوع في أشكال الحروف وابتكار الأنواع المختلفة منها بل لجأ إلى التنوع في تكوينات وتشكيلات هذه الحروف ، وبداياتها ونهاياتها محققاً من خلالها قيماً فنية توحي بمعاني السكون والحركة والنمو والإيقاع والرقة والوقار .

(هـ) **التحوير الزخرفي :**

فيما تقدم من عرض للعناصر الزخرفية التي استخدمها الفنان المملوكي في مشغولاته المعدنية وكيف استطاع أن يحقق من خلالها قيم فنية في معالجته لأسطحها حيث التحوير الذي التزم به لعناصره وبعدها عن الطبيعة ليس عن عدم قدرة للتقليد والمحاكاة ومع امتلاكه لتلك القدرة ، فلم تكن هذه هي غايته بقدر ما كان يستخرج ويكتشف مضامين فكرية وجمالية يراها في الطبيعة ، وأراد أن يعبر عنها مؤكداً أن التحوير الذي يسلكه في معالجته للعناصر النباتية أو الآدمية والحيوانية والطير لا تقلل من العلاقات والصياغة التشكيلية بوجه عام سواء كان ذلك في العنصر نفسه أم في علاقته ببقية الأجزاء الأخرى ، وهو في نهجه هذا إنما يعبر عن إيمان راسخ بأن الله خالق كل شيء ، فقدره تقديراً ولا يحق لمخلوق أن يضاهي خلق الله ، فهذا منشأ الفكر الإسلامي ونظرته للفن واتجاهات الفنان المسلم لتحقيقه .

فقد استلهم فنه وسعى وراء خياله في إطار حسي ديني مرهف يبحث عن اللامتناهي ، ومع ذلك أخضع حسه إلى أسس رياضية وفنية تقوم على التوازن والتقابل والتماثل والإشعاع

فكانت أعماله التي توحي للمشاهد لها والتأمل بمعان عميقة وتستشعرها بجوهر الفكر الإسلامي والعقيدة الإسلامية .

(و) **التكرار :**

ولعل ظاهرة التكرار الذي ميزت زخارف الفن الإسلامي بعامة وجعلت البعض يصفه بأنه فن زخرفي نتيجة تكرار أو ترديد للوحدات الزخرفية أو تكرار الأجزاء في العمل الفني الواحد ، ولعل الفنان المملوكي لجأ إلى التكرار في وحداته الزخرفية أو تكراره لأجزاء في العمل أو المشغولة الواحدة إنما هي ترجمة لسعيه وراء الحقيقة الكونية الكبرى القائمة على التكرار تحسباً لمشاهداته اليومية وملاحظاته لما حوله ثم وازعه الديني وإيمانه ، ونستشهد بالقرآن الكريم في قوله تعالى : ﴿ كِتَابٌ أُحْكِمَتْ آيَاتُهُ ثُمَّ فُصِّلَتْ مِنْ لَدُنْ حَكِيمٍ خَبِيرٍ ﴾ (هود ١) ، وقوله تعالى : ﴿ تِلْكَ آيَاتُ الْكِتَابِ الْمُبِينِ ﴾ (الشعراء ٢) ، فالقرآن الكريم يحمل الكثير بين آياته لظاهرة التكرار ليريد الله بها التأكيد والتثبيت لأوامره ونواهيه ، لكي لا يكون للناس حجة بعد الرسل ، ومن تلك الآيات قوله تعالى : ﴿ الْقَارِعَةُ (١) مَا الْقَارِعَةُ (٢) وَمَا أَدْرَاكَ مَا الْقَارِعَةُ (٣) ﴾ (القارعة ١ — ٣) ، وقوله تعالى : ﴿ إِنَّا أَنْزَلْنَاهُ فِي لَيْلَةِ الْقَدْرِ (١) وَمَا أَدْرَاكَ مَا لَيْلَةُ الْقَدْرِ (٢) لَيْلَةُ الْقَدْرِ خَيْرٌ مِنْ أَلْفِ شَهْرٍ (٣) ﴾ (القدر ١ — ٣) ، ثم التكرار في قوله تعالى للآية : ﴿ فَبِأَيِّ آلَاءِ رَبِّكُمَا تُكَذِّبَانِ ﴾ في سورة الرحمن إحدى وثلاثون مرة في مواضع مختلفة . ثم التكرار الإيقاعي في الكثير من السور القرآنية منها قوله تعالى : ﴿ إِذَا الشَّمْسُ كُوِّرَتْ (١) وَإِذَا النُّجُومُ انْكَدَرَتْ (٢) وَإِذَا الْجِبَالُ سُيِّرَتْ (٣) وَإِذَا الْعِشَارُ عُطِّلَتْ (٤) وَإِذَا الْوُحُوشُ حُشِرَتْ (٥) وَإِذَا الْبِحَارُ سُجِّرَتْ (٦) وَإِذَا النُّفُوسُ زُوِّجَتْ

(٧) ﴾ (التكوير ١ — ٧) ، وقوله تعالى : ﴿ وَالشَّمْسِ وَضُحَاهَا (١) وَالْقَمَرِ إِذَا تَلَاهَا (٢) وَالنَّهَارِ إِذَا جَلَّاهَا (٣) وَاللَّيْلِ إِذَا يَغْشَاهَا (٤) وَالسَّمَاءِ وَمَا بَنَاهَا (٥) وَالْأَرْضِ وَمَا طَحَاهَا (٦) ﴾ (الشمس ١ — ٦) ، وغيرها من سور القرآن الكريم .

وإلى ذلك يشير (النشار ، ١٩٧٨م) " إن الفنان المسلم وهو يحيا تلك الصلة "الوجدانية والحسية لكثير من نظم تكرار الكون والطبيعة والتي تتضمن تواجد الإنسان نفسه في هذا الوجود " ص٢٨ ، وهو في استيعابه وإدراكه لتلك النظم الكثيرة للتكرار نراه ينمي بها أعماله في إيقاعية منغمة بعيدة عن الملل والرتابة على الرغم من ثبوت ما يستخدمه من وحدات زخرفية أو أجزاء من أعماله ثم استخدامه الذكي لأساليب تقنية فتحقق له الوحدة والنمو في أعمال الفنية .

فالفنان المسلم والصانع للمشغولات المعدنية المملوكية قد استطاع أن يترجم أحاسيسه ومدركاته البصرية في صياغات تشكيلية للكثير من المشغولات المعدنية مدعمة بإيمان راسخ بالعقيدة الإسلامية ، فأنتج أعماله المحملة بالقيم الفنية وفي متطلبات البيئة واستخدامات وظيفية للحياة اليومية ، وهنا يذكر المصدر السابق (١٩٧٨م) " أن اللغة التشكيلية للعمل الفني ترجمة صادقة لمدركات الفنان الوجدانية والحسيسة تلك الأحاسيس التي ترتبط بمقومات البيئة والثقافة والدين للعصر الذي يعيشه ليصبح النتاج الفني هو تعبير عن الترابط العضوي بين الفنان وعصره " ص٤٠

وبعد التعرف على القيم الفنية في المشغولات المعدنية المملوكية وكيف أن الفنان والصانع المملوكي قد صاغها بأحكام وقدرة ، فإن البحث لا يهدف إلى تحقيق الجانب التعليمي منها بغية دعم العملية التعليمية لأشغال المعادن بقسم التربية الفنية ، بجامعة أم القرى ولأن طلاب الكلية

وهم يعدون معلمين عليهم تفهم المشكلات الفنية ، والعمل على إيجاد الحلول لها ، ومحاولة ربطها بالتراث والاستفادة منه .

أما عن الجانب التقني في المشغولات المعدنية المملوكية وما تحمله من قيم سوف نفرد لها الصفحات التالية :

٧ – الأساليب الفنية التقنية في المشغولات المعدنية المملوكية :

الفن ينتج وينمي أنواعاً جديدة من القيم والتقنيات تفعل الشيء نفسه ؛ لأن الأصل في القيم أنها قيم كونية فيما تخوله الطبيعة للإنسان وبما حوله من مظاهر .

بمعنى أن القيم التي نستشفها من الفنون ويتم الاستمتاع بها في صورة إدراك حسي مباشر كان من نتيجة استخدامها لأنواع من المعالجات والأساليب التقنية التي تؤكد القيم الفنية ومحققة بذلك قيماً تقنية .

فالجانب التقني لأي عمل فني هو وسيلة للوصول إلى عين الرائي والمشاهد ؛ لأن عملية معالجة الفنان لموارده ووسائله بحيث يجبرها على إخراج الشكل المرغوب تعد تقنية للتعبير والاتصال من جانب الفنان (مونرو ، ١٩٧١م) " لمشاهديه لذا فكلما ارتقت التقنية المستخدمة في إنتاج عمل كانت له الصورة الأوضح والتكامل مع ما يحمله من قيم فنية عند الرائي وتثرى التذوق والاستمتاع لديه " . ص٧٥

فتحقيق الفنان لقيم تقنية من خلال عمله الفني المحمل بالقيم الفنية يأتي من استخدامه لمجموعة من الأساليب والأنماط التقنية ، والتي يمكن بها إبراز القيم الفنية ، وبالتالي نجد أن القيم التقنية قيم تتوقف على إمكانية الفنان في إبراز ما يجول بخاطره في صورة واقع مادي ، إلا أن كثيراً

من الفنانين وكذا المصممين يملكون أفكاراً ذهنية ممتازة ، ولكنهم عند تحقيق أو نقل أفكارهم إلى الواقع يصدمون بمعوقات الخامات والأساليب التقنية ، وعدم قدرتهم على تحقيق ما يجول بخاطرهم.

وقد استطاع الفنان والصانع المسلم للمشغولات المعدنية المملوكية أن يحقق الجمع بين القيم الفنية والتقنية في مشغولاته لقدرته على استخدام وتطويع الأساليب التقنية التي كانت تستخدم من قبل ، واختياره للأسلوب الأمثل والذي يتناسب مع كل مشغولة يقوم بأعدادها ، وتبرز العمل الفني الذي هو بصدده ، فالقيم التقنية تأخذ قيمتها من القيم الفنية التي تبرزها .

- **الجمع بين القيم الفنية والتقنية :**

برع الفنان والصانع المسلم في مشغولاته المعدنية أبان العصر المملوكي بحيث بلغت به القدرة في المواءمة بين الجمع فيما يريد تحقيقه من قيم فنية من خلال قيم تقنية يراها مناسبة في إظهار الشكل الفني الذي يسعى إليه محققاً له بعداً وظيفياً وبيئياً وفق متطلبات عصره .

وقد استطاع أن يحقق تلك القيم الفنية من خلال اختياره للأساليب التقنية المناسبة لكل مشغولة ، وكذلك نوعية الخامة المستخدمة وإمكانياتها ، وكذا الجمع بين أكثر من خامة في العمل الواحد سواء بغرض الإثراء السطحي لها أو بإعطاء القدر الأكبر من المتانة ثم طرق الزخرفة المتنوعة والتي برع فيها محققاً بها القيم الفنية التي تميزت بها أعماله والتي سبق أن أشرنا إليها وفي هذا الفصل وفيما يلي سوف نتعرض لوسائله في تحقيق القيم التقنية .

- **مناسبة الأسلوب التقني لكل مشغولة :**

كان لتعدد نوعيات المشغولات المعدنية المملوكية التي أنتجها الفنان والصانع المسلم من حيث الحجم والوظيفة أن تعددت الأساليب التقنية المنفذة بها تلك المشغولات .

حيث التزم الصانع في تنفيذه لكل مشغولة بما يتفق وطبيعة مكوناتها ، وأن يظهر فيها إمكاناته التشكيلية وسيطرته على الخامات المستخدمة وبالأدوات الميسرة لديه ، وهذا ما أشرنا إليه في توصيف المشغولات كلاً على حدة في هذا الفصل ؛ فقد كان هناك من المشغولات التي تتكون من أجزاء تتشكل كل على حدة بالطرق والجمع كما في الأباريق ثم يعاد تجميعها باللحام أو التثبيت بالبرشام ومن المشغولات ما كان يجمع من أكثر من أسلوب في التشكيل وهو الطرق والجمع وكذلك بالأفراد كما هو في بعض الأباريق والقماقم .

ومنها ما كان يستخدم أساليب مبسطة من مسطح وتقوية حوافه لزيادة المتانة ، وكذلك استخدامه من الأساليب لإيجاد خفة في الوزن للمشغولات بسبب ضخامتها كما في التنانير وكرسي العشاء ، فاستخدم الحشوات المسبوكة والمفرغة والمثبتة على دعائم حديدية بالبرشام أو لاستخدامه لأسلوب السباكة ليعطي للمشغولات ثقلاً واستقراراً كما في بعض الشمعدانات والمباخر نظراً لوظيفتهما .

ثم أنه في تنفيذه للمجسمات في العلب والمقلمات بعض المخاريط أن استخدام الأفراد في تشكيله لها ويتم التجميع باللحام أو البرشام وفي مشغولات أخرى كان يلجأ إلى التصفيح لمشغولاته بألواح النحاس ويثبتها بالبرشام بقصد التثبيت والزخرفة كما في صندوق المصحف والأبواب . وهو في استخدامه لتلك التقنيات المختلفة كان يراعي في أعماله التناسب بين الأجزاء المكونة لكل مشغولة واختياره الأسلوب التقني المناسب محققاً الجانب الجمالي والوظيفي معاً .

- **تنوع الأساليب التقنية المستخدمة :**

وعن تلك الأساليب فإننا نشير في البداية إلى أن هذه الأساليب اليدوية لم تختلف كثيراً خلال الفترات السابقة على العصر المملوكي أو ما بعدها وكذلك حدث تغير ملحوظ في طريقة

الأداء من حيث الأدوات المستخدمة والتي ظلت لفترة طويلة مستخدمة عند الصناع وحتى وقتنا الحالي ، فإن معظم ما يستعمله صناع اليوم من أدوات ومعدات يدوية تعتبر امتداداً لها وبغير تعديل وليس أدل على ذلك ما سجله علماء الحملة الفرنسية عن مظاهر الحياة في مصر في أواخر القرن الثامن عشر في كتابهم (وصف مصر) بأن سجلوا على صفحاته الكثير من العدد والأدوات التي كان يستخدمها الصناع في ذلك الوقت والتي كانت مستخدمة فيما قبل ذلك ولكن يجب أن ننوه بأن تلك الأساليب بلغت من الدقة والإتقان والتنوع مبلغاً عظيماً جعل منها بحق العصر الذهبي للمشغولات المعدنية .

٨ – أساليب تنفيذ المشغولات المعدنية المملوكية :

أ) **الطرق "التقبيب"** :

من أكثر الأساليب شيوعاً هو الطرق "التقبيب" ، ويستخدم لإيجاد أشكال كروية أو شبيهة بها حيث أنه بالطرق على السطح الداخلي للمعدن يحدث التمدد والانبساط ويقل سمكة ويتم ذلك على قرمة خشب بها تجويف وبالطرق بالدقماق المتتابع متخذا اتجاهاً دائرياً من المحيط الخارجي وفي اتجاه المركز مع ملاحظة إزالة أي تجاعيد تحدث على المحيط أولاً بأول لمعالجة هذه الأخطاء ، وبإعادته يزداد العمق للحصول على الانتفاخ أو التقعير المناسب وحسب الشكل المطلوب وذلك ينتج من قرص دائري يتم تحديد قطره من التصميم الموضوع للمشغولة ومن أمثلة ذلك : قباب التنانير ، وبدن الشمعدانات ، الخضة ، والصدريات ، والطسوت ، والأباريق وكذلك كل مسطح بيضاوي لإيجاد العمق المطلوب للأجناب كما في العلب وأعمدة الطعام .

أما في الأطباق والصواني فتتم عملية الطرق من قرص دائري أو بيضاوي وبالطرق المتتابع بالقرب من الحافة للحصول على العمق المطلوب ثم عمل استعراض للحافة أما الوسط فيترك مستوٍ.

والطرق مرحلة قد تكون منتهية في بعض المشغولات وتحتاج عندئذ إلى تشطيب " تنعيم " وأحياناً وحسب التصميم الموضوع تصبح مرحلة تمهيدية يتلوها الجمع للحصول إلى التشكيل المطلوب .

ب) الجمع :

بعد إتمام عملية الطرق تجرى عملية جمع وتتم بوساطة الشاكوش أو الدقماق وعلى السندان المناسب مع مراعاة أن يكون كل منهما ناعم السطح وحتى لا تحدث تشوهات على سطح المعدن ، والجمع يتم بالدق على السطح الخارجي للإناء أو الشكل الكروي ذلك على العكس من عملية الطرق ويتم ذلك بوضع رأس السندان داخل الإناء أو الشكل المنفذ في مكان يناسب استقرار الشكل أو الإناء ويتم الدق من الخارج ، وإلى أن يأخذ الشكل المطلوب ينتج عن ذلك زيادة في سمك المعدن وتقليل القطر ويتوالى الدق المتجاور دائرياً وحول المحيط من الداخل إلى الخارج تتم عملية الجمع وحسب الشكل المطلوب . وعملية الجمع هذه تسبب صلابة للمعدن ، لذا يستوجب من حين إلى آخر إجراء عملية التخمير عدة مرات أثناء الجمع حتى لا يحدث تشقق في المعدن وتستمر المعالجة بالجمع والتخمير حتى الوصول إلى الشكل النهائي المطلوب كما في الشمعدانات "البدن والشمعة" وقباب التنانير للإقلال من الأقطار وتصبح بصلية الشكل وكذلك في الصدريات لإيجاد التجويف أو التقعير المطلوب مع فوهة ضيقة نسبياً .

ج) الخصر والتفليج :

وهناك بعض الأشكال من الأواني التي تحتاج إلى عملية أخرى تعرف باسم الخصر والتفليج أي التوسيع عند الحافة ، ويتم بالطرق المتواصل من الخارج ، وعلى السندان المناسب بداية من الجزء المراد توسيعه أو فلطحته إلى الخارج ، ولإتمام تلك العمليات لابد من وجود ضبعة لمراجعة التقوسات والمنحنيات أثناء التشكيل ، وهي من شرائح الزنك وتأخذ شكل الفراغ من الداخل أو الخارج للإناء بشرط أن تنطبق على تقوس المشغولة ، ومن أمثلة ذلك الطسوت لإيجاد فوهة أكثر اتساعاً وكذلك رقاب الأباريق بخاصة لإعطائها الشكل المخروطي الناقص المقلوب الفوهة المطلوبة.

د) الاستعراض أو التشفير :

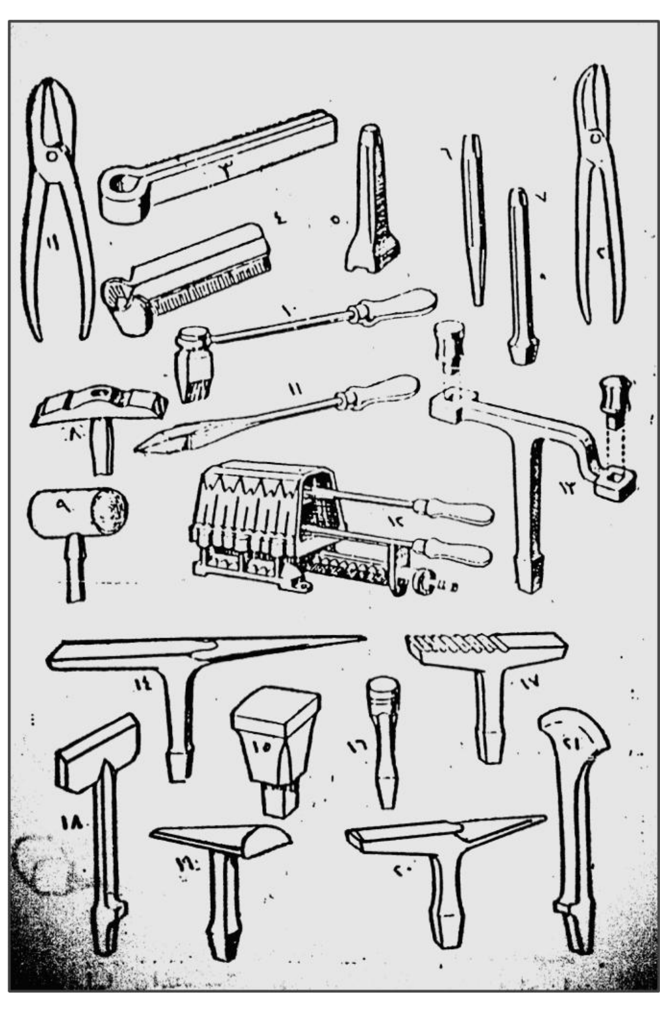
وبعض المشغولات تحتاج إلى فوهة مستعرضة والتي يقال لها تشفيرة ، وهي بروز مستعرض على حافة الجسم ، وغالباً ما تكون بزاوية قائمة على الجسم أو المسطح كما في الصواني وحواف الطسوت لإعطائها قدراً من المتانة والسعة ، ويتم ذلك بأن توضع حافة الإناء على حافة استدلالية لسندان مناسب بقصد الحصول بالدق على استعراض بقدر التشفيرة المطلوبة ، ويستخدم الشاكوش لتسطيح المعدن مع تحريك الإناء دائرياً والمحافظة على عرض التشفيرة وأحياناً ما تكون هذه التشفيرة من أسفل الإناء أي الكعب كما في قواعد الأباريق والقماقم ، وفي هذه الحالة يستعمل الدقماق بدلاً من الشاكوش فيسحب المعدن تدريجياً إلى الاتجاه الداخلي أو الاتجاه العلوي على حافة السندان ذي نهاية توسعة مع السماح للحافة الخارجية للتشفيرة بالسحب ببطء حيث يتم بالشكل المطلوب .

ولقد أضاف الفنان والصانع المسلم لعملية التشكيل اليدوي بُعداً آخر ، فبعد أن تمت له السيطرة على الأشكال الكروية والاسطوانية والمخروطية مستخدماً الطرق والجمع نراه قد عمد إلى

تسطيح هذه الأشكال إلى مسطحات متجاورة تأخذ الشكل نفسه للآنية وحسب مفردات أجزائها ؛ ففي الطست نراه قد قسم بدن الطست والفوهة إلى " أربعة وعشرين " مسطحاً وقام بتحديدها وإبرازها وأصبحت أضلاعاً بدلاً من جعلها اسطوانية مضيفاً بعداً تشكيلياً آخر وسيطرة على الخامة المستخدمة .

هـ) الإفراد :

من الأساليب التي نفذت بها بعض المشغولات المعدنية المملوكية ذات طبيعة هندسية مجسمة كالمقلمة ، حيث يفسر (شميدت ، ١٩٧٠م) هذا الإسلوب بأنه عبارة عن " مجموعة الأسطح المكونة للمشغولة المجسمة وذلك برسمها على سطح واحد الذي تنفذ المشغولة منه وتعرف عملية فتح " أفراد " طيات الأسطح المكونة للجسم باسم عملية البسط أو الأفراد " . ص١٤٦

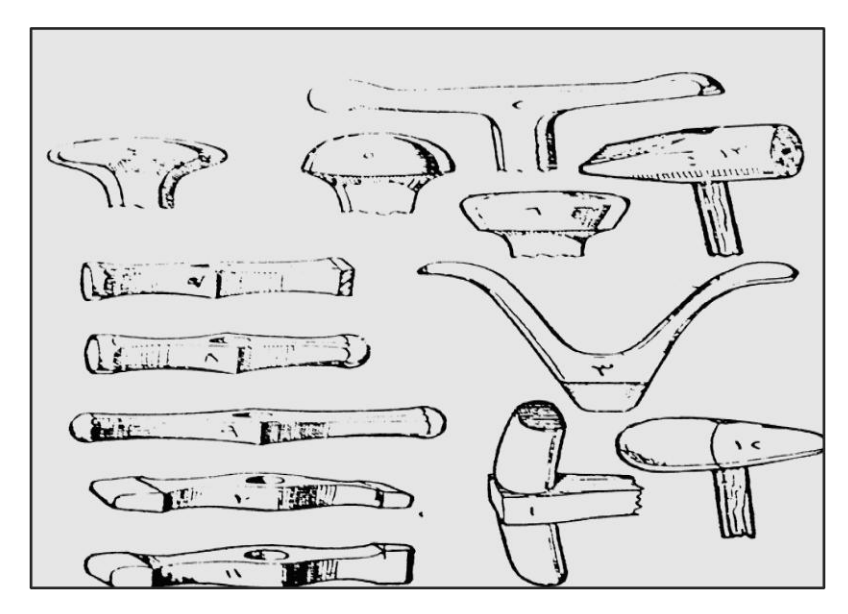


شكل (٣٢) : العدد والأدوات المستخدمة في التشكيل اليدوي للمشغولات المعدنية

١.مقص عدل ٢.مقص دوران ٣.قضيب ثني الأسياخ ٤.قضيب ثني الأسياخ ٥.صجلفة الدسرة ٦.سنبك تفريغ ٧.سنبك تفريغ كبير ٨.شاكوش تغميد ٩.دقماق عدل ١٠.كاوية لحام عادية١١.كاوية لحام مستقيمة ١٢.فرن مزدوج للتسخين ١٣.سندان وتدي ١٤.سندان مدبب ١٥.سندان مربع السطح ١٦.سندان تعليب ١٧.سندان خيزرانة ١٨.سندان مطراش

نقلاً عن

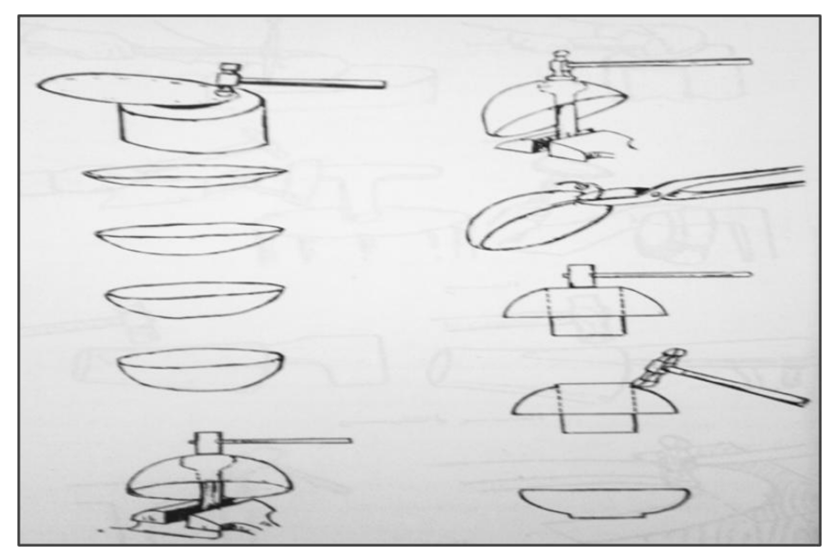
Keith critchlow,Islamic Patterns.P.80.210



شكل (٣٣)مجموعة الشاكوش (المطرقة) والدقماق والسندان

١.سندان صايغ ٢.سندان تقبيب كروي ٣.سندان لسان بقرة ٤.سندان تقبيب نصف دائري
٥.سندان تقبيب كروي وتدي ٦.سندان تقبيب وتدي للتنعيم ٧.شاكوش تنعيم برأي مزدوج
٨.شاكوش تقبيب وتنعيم بنهايتين ٩. شاكوش تقبيب أو تعميق ذو نهايتين ١٠.شاكوش خصر وجمع
١١.شاكوش تفليج أو توسيع ١٢. دقماق تقبيب كمثري ١٣. دقماق تفليج واستعدال

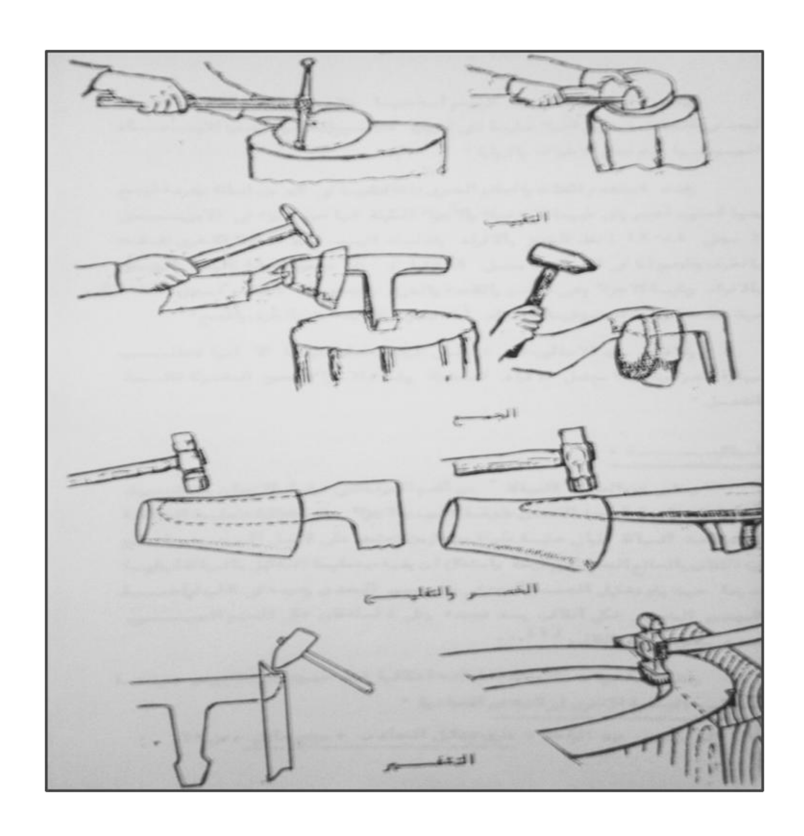
نقلاً عن Keith critchlow,Islamic Patterns.P.80.212



شكل (٣٤)

أساليب تحويل الشريحة المعدنية إلى نصف كرة بأسلوب التقبيب بالمطرقة والسندان

نقلاً عن Keith critchlow,Islamic Patterns.P.80.213



شكل (٣٥) الأساليب المختلفة لتشكيل المعادن في العصر المملوكي

كالتقبيب والجمع والخصر والتفليج والتشفير

نقلاً عن Keith critchlow,Islamic Patterns.P.80.215

ويعني ذلك أن المشغولة ترسم أسطحها متلامسة وتفصل بالمقص من السطح المعدني المنفذة منه ، ويتم إجراء عملية ثني للزوايا فتجسم المشغولة حسب الأبعاد المرسومة بها ويتم لحام الأطراف والزوايا . وقد استخدم الفنان والصانع المملوكي تلك التقنية في كثير من أعماله منفردة أو جمع معها أسلوب آخر ، وفق طبيعة المشغولة والأجزاء المكونة لها حيث نراه في الإبريق (شكل٢٣) نفذ البزبوز بالأفراد وكذلك اليد بينما الأجزاء الأخرى نفذت بالطرق والجمع ، أما في الإبريق (شكل٢٤) نفذ مجموعة الرقبة واليد والبزبوز بالأفراد وبقية الأجزاء وهي البدن والقاعدة والطرق والجمع كذا القمقم (شكل٣١) حيث نفذت الرقبة المخروطية بالأفراد أما البدن والقاعدة فتم بالطرق والجمع ، والأفراد من الأساليب التي تعطي نتيجة تشكيلية سريعة إلا أنها تتطلب مهارة وقدرة رياضية مع عمل الأفراد للمشغولة وبلحام الأطراف تصبح المشغولة قائمة بالفعل .

و) السباكة :

يعتبر فن الصب "السباكة" من أقدم الحرف التي عرفها الإنسان وانتشرت انتشاراً واسعاً منذ أن عرف الإنسان طريقة تصميم الأجزاء وفق متطلبات عملية السباكة ، وقد كانت السباكة طوال حقبة طويلة من الزمن تعتمد على العمل اليدوي ، وهو ما برع فيه الفنان والصانع عبر أزمنة واستطاع أن يضيف بعملية التشكيل بالسباكة أسلوباً جديداً ، حيث يتم تشكيل الجسم المعدني من مصهور المعدن وصبه في قالب ، فيأخذ المعدن المنصهر شكل القالب بعد تجمده ، وعلى ذلك فإن شكل الجسم المصبوب يتحدد بشكل تجويف القالب .

وتنفذ المشغولات بالسباكة إذا كانت أشكالها قد صممت بحيث لا يتيسر تنفيذها بالأساليب الصناعية الأخرى أو كانت غير اقتصادية .

وتتعدد أساليب صب المعادن ولعل أهم الطرق التي استخدمها الصانع المسلم في تنفيذ بعض مشغولاته أو أجزاء منها هي طريقة الصب في قوالب رملية ، فقد استخدم عملية الصب في الرمل لإنتاج معظم المصبوبات ، والتي يكون المطلوب منها عدد معين متكرر أو قطعة واحدة معقدة أو كبيرة الحجم ، ومن الأعمال التي نفذها بالسباكة حشوات التنانير المفرغة والأطر وحاملات القريات والأرجل والمباخر والشمعدان .

طريقة الصب بالسباكة :

وتتلخص طريقة الصب في الرمل في تجهيز نموذج المصبوبة المراد إنتاجها وغالباً ما يكون من الخشب ثم يكبس في الرمل ويدك حول النموذج والموضوع في إطار ساند (ريزق) ثم يرفع النموذج بعد ذلك بحرص تاركاً مكانه حيزاً يمثل الشكل الخارجي للمصبوبة المطلوبة ولما كان في الغالب هو وجود فتحات أو فجوات في هذه المصبوبة ، لذلك تصنع نماذج أخرى لهذه الفتحات

والفجوات ويطلق عليها اسم القلوب "الدلاليك" حيث توضع القلوب في مكانها الصحيح داخل الحيز الذي يكون شكله نموذج القطعة ، وعندئذ يكون لدينا ما يسمى بالقالب الذي يصب فيه المعدن المنصهر فنحصل على المصبوبة المطلوبة .

وينبغي أن يتميز الرمل المستخدم بما يلي :

أ- أن يكون قابلاً للتشكيل بسهولة وتكون حبيباته مندمجة .

ب- التماسك في أن يحتفظ بحالته أثناء تجهيز القالب أو أثناء صب المعدن السائل فيه .

ج- أن يتصف بقابلية التخلل والنفاذ للغازات في جسم الرمل الذي يكون القالب حتى لاتحدث"بخبخة" وإعاقة تدفق المعدن المنصهر داخل القالب .

د- درجة الرطوبة المعتدلة لأن الدرجة الأقل تسبب جرف الرمل ويصبح سطح المصبوبة خشن وإذا زادت ظهر تشقق على سطح المصبوبة ويتوقف جودة المصبوبات المنتجة على مدى توافر هذه العوامل .

ز) التصفيح :

أستخدم الفنان والصانع المسلم تقنية أخرى وهي تصفيح المشغولات الخشبية بالمعدن وذلك بغرض حفظها من التعرض للحريق أو الرطوبة مع الزيادة في متانتها وإطالة مداها الافتراضي، وتتلخص في تغطية الأسطح بألواح النحاس وتثبيتها بمسامير البرشام وجعلها أرضية يتم حفر زخارف عليها وتثبت فوقها وحدات مسبوكة لعناصر نباتية وحيوانية وهندسية مثبتة بالبرشام ، وأحياناً يتم عمل انفراد للأسطح أولاً حيث تتم تنفيذ الزخارف والكتابات بالحفر والتكفيت بالفضة ثم تثبت المسطحات بمسامير البرشام وإعطائها توزيعاً زخرفياً كذلك .

ح) عمليات الوصل :

استطاع الفنان والصانع المسلم أن يستخدم عمليات الوصل في إتمام عمليات التشكيل المختلفة ، وذلك بتجميع مشغولاته وحل بعض مشكلات التشكيل حيث يصعب أحياناً تشكيل آنية من قطعة واحدة الأمر الذي يلزم إتمامها من قطعتين أو أكثر وحسب تصميمها لذا يلجأ الصانع إلى تشكيلها من أكثر من قطعة ثم يستخدم اللحام كأحد عمليات الوصل ، لإتمام عملية التشكيل وهو في استخدامه لتلك العمليات في التشكيل بجانب متانة الأجزاء يحقق غرضاً زخرفياً باستخدامه البرشام للتثبيت على مسافات متساوية ومن عمليات الوصل التي استخدمت في المشغولات المعدنية المملوكية .

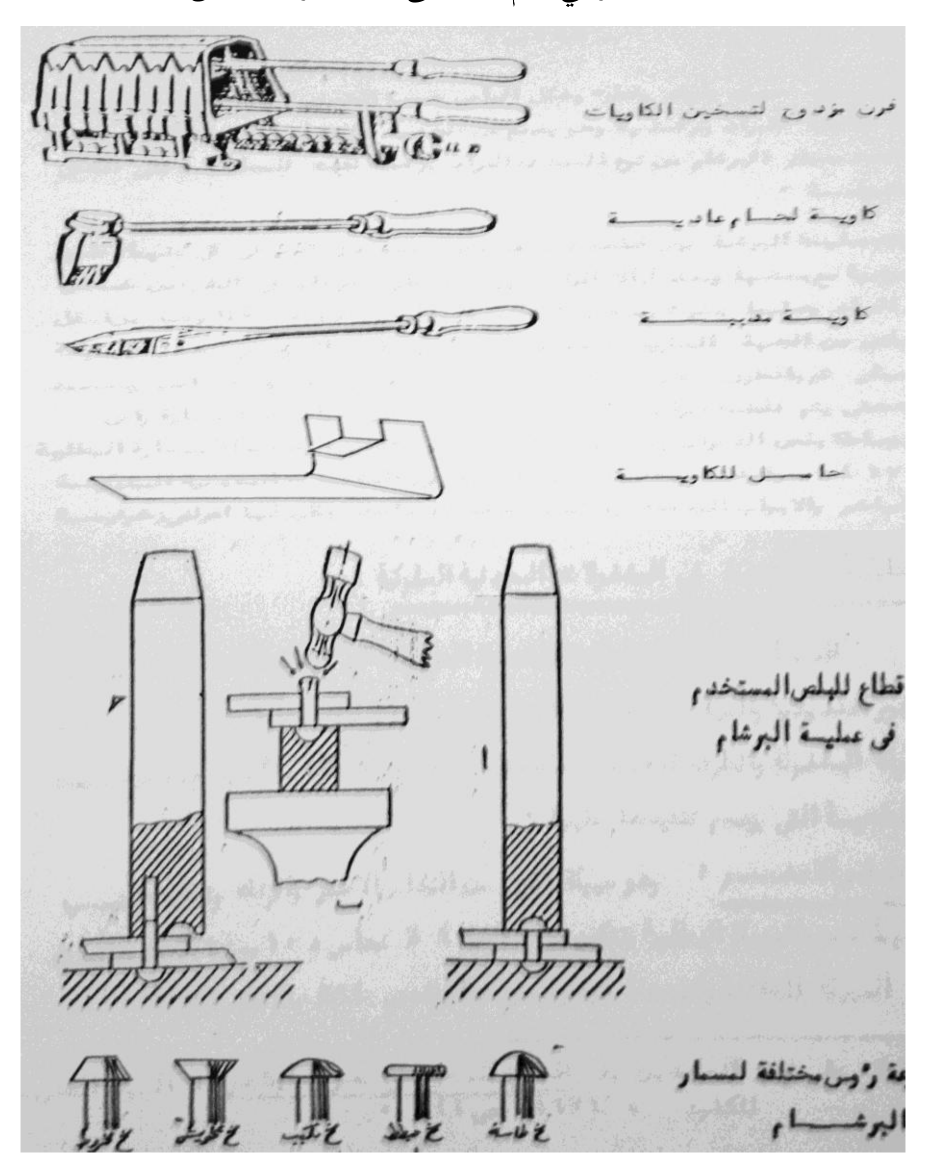
ط) لحام القصدير :

وهو أحد طرق وصل القطع المعدنية ببعضها بوساطة سبيكة اللحام التي تنصهر عند درجة حرارة منخفضة عن تلك الحرارة التي ينصهر عندها المعدن المراد لحامه ، والسبيكة المنصهرة تتغلغل في طرفي القطعة وتوصلهما معاً بعد تجمدها . وفي هذا السياق يذكر (زهران ، ١٩٦١م) أن سبيكة اللحام تتكون " عادة من القصدير والرصاص وتتوقف النسبة المئوية بين القصدير والرصاص على طبيعة اللحام ونوع المواد المراد لحامها ، ويلزم لعملية اللحام مساعدات لحام "كلوريد الزنك" التي تعمل على إزالة أي أكاسيد تتكون على سطح المعدن والتي تعوق انسياب سبيكة اللحام وتغلغلها بين طرفي اللحام ، ولإتمام عملية اللحام يتم قصدرة رأس الكاوية المستخدمة (شكل ٥٧) بعد تسخينها وبردها ومرورها في ملح النشادر ، وبعد ذلك تمر على سبيكة اللحام حيث تلتقط السبيكة بطرف رأس الكاوية المدبب وتغطية ، ويبدأ اللحام في الأجزاء التي يجب أن تكون نظيفة أما بالمبرد أو الصنفرة ثم يوضع مساعد اللحام ، وهنا يتم صهر السبيكة

بين طرفي القطعة بالحرارة المحملة "المختزنة" برأس الكاوية مع تسخين طرفي القطعة ؛ لذا يجب أن تكون الكاوية كمصدر حراري دائمة الحرارة بالتسخين المستمر كي تتم عملية اللحام بنجاح .

ي) عملية البرشمة :

وتستخدم في وصل أو ربط الأجزاء المعدنية بعضها ببعض ، والتي يقتضي تصميمها وتنفيذها اتصالها بصفة مستمرة ، وهي تتم أما على البارد أو الساخن .



شكل (٣٦) يوضح عدد وأدوات اللحام

وأدوات عملية البرشام وقطاعات مسمار البرشام لوصل الأجزاء

نقلاً عن Keith critchlow,Islamic Patterns.P.80.221

ويتحدد شكل مسمار البرشام من حيث طوله وقطره وشكل الرأس حسب الغرض المطلوب منه ، وكذلك سمك ومتانة الأجزاء المراد برشمتها ، وهو يصنع من الحديد والنحاس الأحمر والأصفر ، حيث يستخدم مسمار البرشام من نوع المعدن المراد برشمته نفسه للمحافظة على الشكل العام للمشغولة ، وتتم عملية البرشمة بين قطعتين معدنيتين بعد عمل ثقوب في كل منهما على أن تكون عمودية مع بعضها ، وبعد إزالة الرايش يولج مسمار البرشام في الثقب من خلال القطعتين المراد وصلهما بحيث يستقر رأس المسمار المجهز فوق قاعدة البرشمة من أسفل ثم يوضع البلص من الجهة العلوية ويدق عليه حتى يبرز المسمار ، وتسمى هذه العملية بسحب المسمار ثم بالطرق فوق رأس المسمار البارز حيث يكون بالطول المناسب ، وبعد عدة طرقات حتى يتم فلطحة الرأس وبالدق باتجاه مائل حول الرأس يتم استدارة رأس المسمار ، وبوساطة بلص الدوران يتم تشكيل رأس المسمار وتشطيبه حسب الاستدارة المطلوبة ، وقد استخدمت البرشمة بكثرة في المشغولات المعدنية المملوكية كالتنانير والمباخر والأبواب المصفحة وصناديق حفظ المصاحف وكان لها أغراض زخرفية بجانب كونها وسيلة وصلة وتثبيت .

٩ – الخامات المستخدمة في المشغولات المعدنية المملوكية :

لقد استخدمت المشغولات المعدنية المملوكية كل من المعادن الحديدية والغير الحديدية والسبائك كذلك كان اختيار الصانع لنوع الخامة مرتبط بطبيعة ووظيفة المشغولة والطرق التقنية المستخدمة في تنفيذها وكذا ملائمتها للمعالجة السطحية التي يزعم تنفيذها عليها .

النحاس الأصفر : يعرفه (زين العابدين ، ١٩٧٤م) بأنه " سبيكة تتكون من النحاس الأحمر والزنك، وتتفاوت النسب بينهما حسب السبيكة المطلوبة وتتكون من ٦٠ – ٩٠ % نحاس ، ١٠– ٤٠% زنك ، أما السبيكة الشائعة والمعروفة فتحتوي على نحاس أحمر ٦٤% والزنك ٣٦% " . ص٢٢٢

وقد أُستخدم النحاس الأصفر بكثرة في الكثير من المشغولات التي نفذت بالطرق والجمع نظراً لقابليته للتشكيل واللحام والبرشام ، علاوة على ملائمته لطرق الزخرفة كالنقش والحفر والتكفيت .

النحاس الأحمر : أما استخدامه للنحاس الأحمر فكان أقل شيوعاً من استخدامه للنحاس الأصفر، وكان استخدامه في المشغولات التي تتفق مع طبيعة الخامة نظراً لليونة التي تتميز بها ، ومن هنا كان استخدامه له في بعض الأعمال الكبيرة مثل القباب وكذا الصواني .

البرونز : يعرفه (زين العابدين ، ١٩٧٤م) بأنه " سبيكة من سبائك النحاس ويتكون من النحاس الأحمر والقصدير والبرونز العادي والقديم تتراوح نسبة القصدير فيه من ٢% - ١٦ % " ص٢٢١ ، وتختلف درجة انصهار البرونز باختلاف نسبة السبيكة المكونة له . ويرى (لوكاس ، ١٩٤٥م) أن "سبيكة تتركب من ٩٥ % نحاس — ٥ % قصدير تنصهر عند درجة ١٠٥ وسبيكة تتركب من ٨٥ % نحاس — ١٠ % قصدير تنصهر عند درجة ١٠٥° وسبيكة تتركب من ٨٥% نحاس — ١٥ % قصدير تنصهر عند درجة ١٦٠ " . ص٣٥٣

وقد استخدم البرونز في أعمال السباكة في المشغولات المعدنية المملوكية نظراً لأن درجة انصهاره أقل من انصهار النحاس منفرداً ، فإضافة القصدير تزيد من درجة سيولة الكتلة المنصهرة فتسهل عملية الصب .

الذهب والفضة : لم يستخدمهم الفنان والصانع المسلم في عمليات التشكيل كالأواني وغيرها نظراً لعدم إباحة الإسلام استعمال الآنية المصنوعة من الذهب والفضة ، ومن هنا كان استخدامه للذهب والفضة في تكفيت مشغولاته المصنوعة من النحاس الأحمر والأصفر والبرونز والذهب والفضة وهما من المعادن الثمينة واستخدامهم في التكفيت يتطلب أن يكون على درجة عالية من النقاء حيث يكون الذهب عيار ٢٤ والفضة عيار ١٠٠ ليتم سحبها إلى أسلاك رفيعة على بكرة

أشبه بالخيط والذي يتم تثبيته في الشقوق بالطرق عليه يتم ملء الشقوق ، وليس من المستبعد أن يكون للتعاليم الإسلامية أثر في ارتقاء صناعة التكفيت وتطورها وتوجيه الأنظار إلى صنع المشغولات والمعادن الرخيصة نسبياً وإعطائها قيمة وبهاء ، وذلك بتكفيتها بمعادن نفيسة كالذهب ومن المرجح أنهم وجدوا في هذه الطريقة ما يحقق لهم جمال الآنية ، ويبعدهم في الوقت نفسه عن مواطن عصيان تعاليم دينهم .

الحديد : كان استخدامه للحديد في عمل دعامات التقوية والهياكل الداخلية للتنانير ، وكذا خطافات التعليق والسلاسل وغيرها كما استخدمه في صناعة الأدوات الخاصة بالتشكيل كالشواكيش والسنادين والمقصات والبارد .

وبعد فهذه الخامات هي التي استعملها لفنان المملوكي في المشغولات عينة البحث وإن كانت استخدمت كذلك في بقية منتجاته المعدنية .

١٠ – طرق معالجة الأسطح زخرفياً :

تنوعت طرق الزخرفة التي تناولها الفنان والصانع الإسلامي في مشغولاته بأساليب متعددة يحقق من خلالها تقوية مشغولاته ومتانة أجزائها علاوة على التمويه في الأماكن المجمعة باللحام بجانب كونها ثراء للسطح وإضافة لقيم فنية تحملها المشغولات .

ومن جهة أخرى ليس كل ما نراه من زخارف على المشغولات المعدنية مرده على سبيل الزخرف وطلب الجمال فحسب وإنما هناك الكثير من الحالات يعتبر الجمال دليلاً على دراية وتفوق في الناحية التقنية .

وإذا صح هذا الرأي فإن الثراء الزخرفي وليس الإسراف الزخرفي هو فراغ في فراغ بل إن الثراء الزخرفي هو القدرة والسيطرة على المساحات ، ومن هنا ليست الزخارف حملاً تثقل به

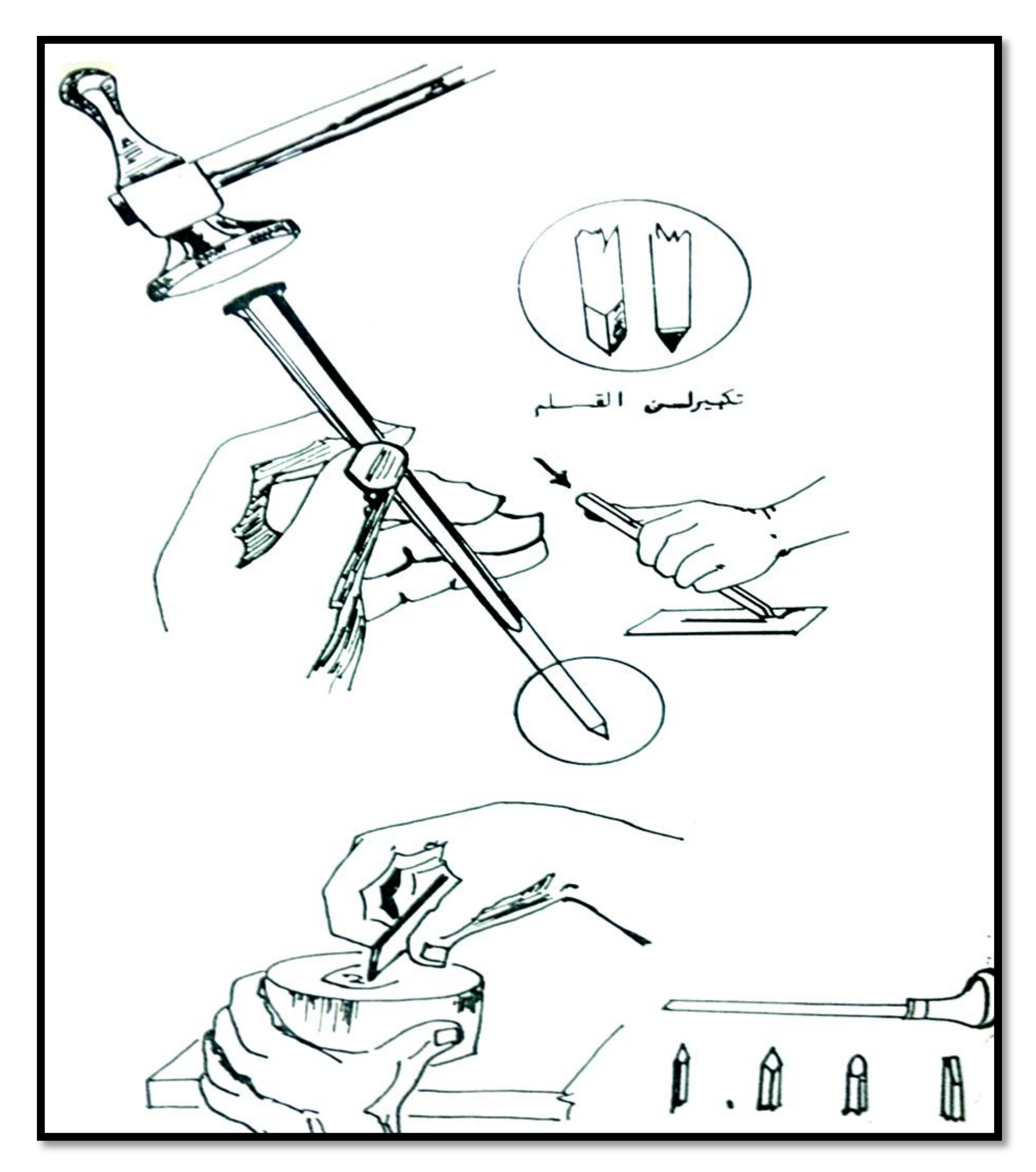
المشغولات المعدنية ؛ بل إنها تزيد من صلابتها ، فالجمال فيها كما سبق القول إتقان ودقة في الأداء مع طرافة واتساق في الأطر الزخرفية ونسبها .

وسنعرض فيما يلي طرق الزخرفة التي نفذها الفنان المملوكي على مشغولاته المعدنية :

١. **طريقة الحفر** :

لم تكن وليدة العصر المملوكي ولكنها كانت مستعملة منذ القدم في زخرفة المعادن الساسانية ثم إن التحف المعدنية الفاطمية تدل على أن طريقة الحفر كانت متقدمة إلا أن الزخارف المنفذة بالحفر في العصر المملوكي تدل على مدى الدقة التي كان يتمتع بها الصانع وأن زخارفه كانت أكثر عمقاً ، بل إنه نجح في تنفيذ زخارف محفورة بأكثر مستوى ، ومن هنا بدت بعض الزخارف المحفورة وكأنها أرضية زخرفية لعناصر زخرفية أخرى أقل عمقاً ، وليس أدل على هذا من مهاراته في إظهاره للفروع النباتية المتناهية في الدقة وإبرازه لخطوطها الدقيقة البارزة على أرضيتها الغائرة وكذلك إظهاره للخطوط المحورة للوريقات النباتية أو الخطوط الكثيرة اللانهائية التي تحدد الأشكال الهندسية الصغيرة ثم مهارته في تنفيذ الكتابات الأمر الذي يتطلب مهارة ودقة متناهية في حفر تلك الزخارف وأن يبرز فيها بعض من الزخارف النباتية المحفورة والتي كانت تمثل أرضية زخرفية للكتابات فوقها .

والحفر يبدأ برسم الزخارف المطلوب تنفيذها على سطح الآنية أو المسطحات بحيث تكون واضحة التفاصيل ، ويتم ذلك عن طريق إذابة طباشير في محلول صمغي تطلى به أسطح المشغولات حتى يجف ، وفوق هذا الطلاء المائل للبياض ترسم الزخارف حتى تبدو ظاهرة للصانع ولضبط الأبعاد والمساحات والأشكال الهندسية كان يستخدم الفرجار .



شكل (٣٧) الشكل العلوي يوضح طريقة الحفر بالدق

أما الشكل السفلي فيوضح طريقة الحفر بالدفع اليدوي

نقلاً عن Keith critchlow,Islamic Patterns.P.80.230

والحفر يتم بطريقتين هما :

- **الطريقة الأولى** (شكل ٣٧ علوي) : وفيها يقوم الفنان بحفر الزخارف المرسومة أمامه بوساطة قلم صلب مدبب بشكل ثلاثي ليساعد في إنزلاقه أثناء الحفر على سطح المعدن وحسب نوع الحفر المطلوب رفيع ومتوسط وعريض لتتناسب معاً للسعة والعمق ويتم

بالدق بالمطرقة الخاصة ، (شكل ٥٨ سفلي) إلا أنه يراعي إمالة اليد الممسكة بالقلم ميلاً خفيفاً حتى يعطي للزخارف المحفورة مظهر الاتساع من أعلى والضيق من العمق .

- **<u>الطريقة الثانية</u>** (شكل ٣٧ سفلي) : وتتم بالدفع اليدوي حيث بين الشكل طريقة قبض اليد على القلم عند الحفر حيث يمسك نصاب القلم براحة اليد مع الأصبع السبابة بينما يستخدم الأصبع الإبهام في سند القلم وتوجيهه مع باقي أصابع اليد في ضبط المقدمة القاطعة للقلم ، وفي كل من الطريقتين يجب اختيار القلم المناسب تبعاً لأشكال العناصر الزخرفية المحفورة من حيث العرض وأن يكون مناسباً من ناحية سمك المعدن .

واختلاف مستويات الحفر تثبت براعة الفنان الإسلامي في اختياره أقلام الحفر المناسب ويدل من جهة أخرى على استعماله لأنواع عديدة من أقلام الحفر ، وقدرته على التركيز ، والتحكم العضلي وخفته في تحريك يديه في الاتجاهات المختلفة ، وكذا مقدرته في ضبط الطرقات الخفيفة والسريعة ليشكل خطوطاً متساوية في العمق والسمك حيث ما يريد تحقيقه .

٢. <u>طريقة النقش</u> :

أما فيما يخص النقش فهو أحد الطرق الزخرفية الموروثة منذ القدم ، وطريقة تنفيذه تتم باستعمال أقلام صلب كالتي تستخدم في الحفر أو سنابك يختلف سمك كل منها باختلاف الزخارف المطلوب نقشها ، ومن الملاحظ أن طريقة النقش استخدمت في العصر المملوكي بخاصة في زخرفة المساحات الصغيرة والأشرطة والإطارات الزخرفية ، وكذا في تجسيم بعض العناصر والتفاصيل الدقيقة ، وذلك عن طريق تهشيرات دقيقة تعطي إحساساً بالتجسيم والحيوية لتلك العناصر ، وهي تدل على إدراك الصانع وقدرته على تجسيم العناصر الزخرفية التي يريد إظهارها .

٣. طريقة التخريم :

أما الزخرفة بالتخريم فقد لعبت دوراً هاماً في المعالجة الزخرفية وتوظيفها ، ولتنفيذ عملية التخريم يستخدم قلم معدني "سنبك" وبالدق عليه بمطرقة في الأجزاء المخصصة للتخريم والتي تكون محددة أمام الصانع في الرسم على سطح المعدن .

وهناك أنواع من أقلام التخريم تختلف باختلاف شكل قطاعاتها ، وعلى الصانع اختيار ما يناسب الزخرفة المنفذة بمعنى اختيار القلم ذي الطرف الدقيق وكذا اختيار القلم ذي الطرف الأكبر حجماً لتنفيذ الخروم الأكثر اتساعاً .

وتعتبر طريقة التخريم من الطرق الزخرفية التي عرفتها صناعة المعادن منذ القدم فكان استخدامها في المنتجات البرونزية الساسانية ، واستمر استعمالها على مر العصور بعد أن تطور زخارفها نحو الدقة وكثرة الخروم وتجاورها وتشكيل الزخارف المختلفة بوساطتها ، وهناك أمثلة كثيرة على المنتجات المعدنية المملوكية لزخرفة التخريم مثل الفوانيس وقباب التنانير .

٤. طريقة التفريغ :

هي طريقة من طرق زخرفة سطح المعدن ، ويتم تنفيذ الزخرفة بتفريغها من على سطح المعدن بوساطة أقلام الأجن "أجنات" إذا ما كان سمك المعدن كبيراً ويتم بعد ذلك ضبط الخطوط والفراغ بالمبارد ، أما إذا كان المعدن قليل السمك يستخدم منشار التفريغ "الآركت" بعد ثقب ثقوب في المعدن المستهلك وإمرار سلاح المنشار فيه ، وبعد إتمام عملية التفريغ تستخدم المبارد للتشطيب ، وكل من الطريقتين تتم برسم التصميم المراد تنفيذه بالتفريغ ويتم لصقه على سطح المعدن ثم عمل ثقوب في الأجزاء المستهلكة بعد تزيينها ويتم إجراء التفريغ كما ذكرنا حسب سمك المعدن .

٥. طريقة التكفيت :

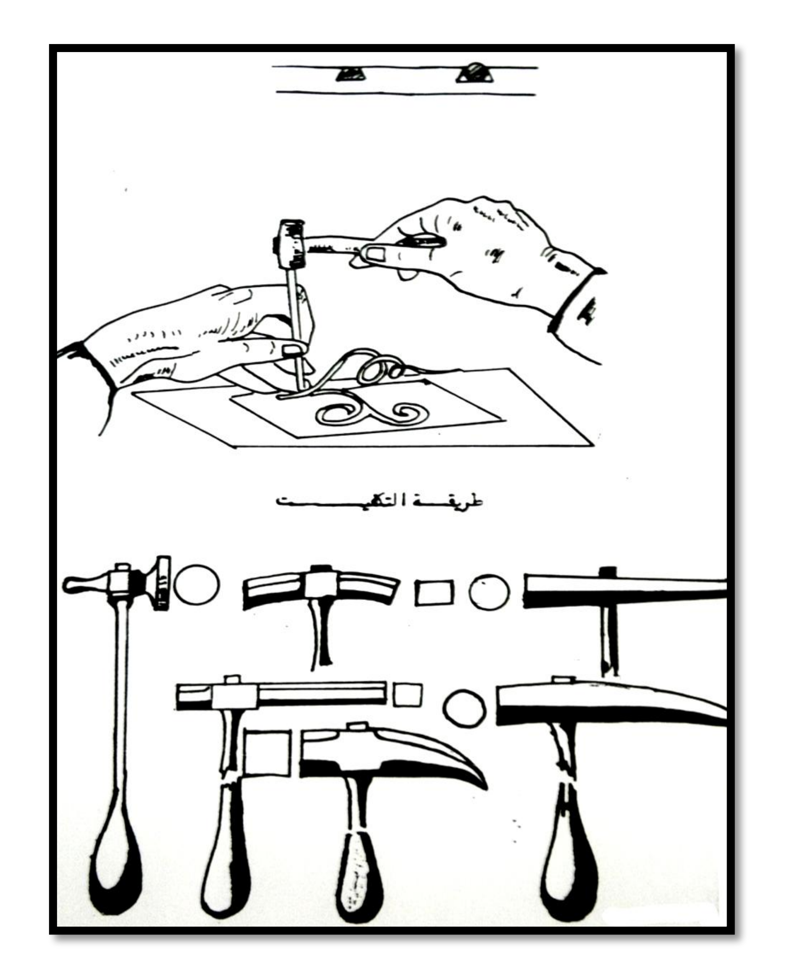
طريقة التكفيت تعتبر من أهم المعالجات السطحية التي استخدمت في صناعة المعادن في مصر وفي العصر المملوكي بخاصة ، وترجع هذه الأهمية إلى سببين : أولهما كثرة المشغولات التي غطت مساحات كثيرة منها بالزخارف المكفته بالذهب والفضة ، ثانيهما بقاء التكفيت على المشغولات واحتفاظه برونقه حتى الآن على معظم المشغولات .

وتقوم طريقة التكفيت على أساس زخرفة معدن بمعدن آخر أكثر قيمة ويختلف عنه في اللون ، وبمعنى آخر هو إدخال معدن في معدن بدون لحام يختلف عنه في القيمة واللون ويزيد المعدن المكفت به قيمة المعدن الأصلي .

ولكي تتم عملية التكفيت يجب أن يهيأ المعدن برسم الزخارف المطلوبة ثم حزها بحزوز متوسطة العمق بأقلام خاصة وبالدق عليها مع مراعاة أن تكون الطرقات متجاورة ومتوسطة في العمق وفي وضع عمودي أولاً ثم يعاد الطرق ولكن بوضع مائل في الأجناب لينتج عن هذه العملية مجرى كالشق "ذو مخالب قليل العمق" وهذه العملية تسمى الشق (شكل ٣٨) .

وبعد الانتهاء من هذه العملية تبدأ عملية التكفيت ، والتي يكون الذهب والفضة على هيئة أسلاك رقيقة السمك نقية تماماً وتوضع الأسلاك في الشق السابق عمله ، وينزل بالطرق عليه حتى يثبت في مجراه ولا يبرز عن سطح المعدن .

ولمعالجة أي ارتفاعات على سطح المعدن لكي يصبح أملس تجرى عملية الكشط للزوائد .



شكل (٣٨) يوضح الشكل العلوي أسلوب "التكفيت"

أما الشكل السفلي فيوضح مجموعة من المطارق المستخدمة في عمليات النقش والحفر بالتكفيت

نقلاً عن

Keith critchlow,Islamic Patterns.P.80.233

٦. **طريقة التنزيل :**

تستخدم في حالة الزخارف العريضة كالكتابات وتحدد أيدي الإطارات وغيرها فتستبدل الأسلاك بالرقائق ، ولذا فإن تكفيتها يتم بطريقة الأعداد نفسها للتكفيت بالأسلاك بعد رسم الزخارف حيث يتم تنزيل الرقائق في المساحات المعدة لها ، ويدق عليها كذلك بطرقات لتملأ الشقوق ولتغطيها وتصبح المساحة المراد تنزيلها بشريحة واحدة من الذهب والفضة ، ويجرى عليها بعد ذلك عملية التشطيب لإزالة ما قد يكون فيها من حواف أو زيادات نتيجة لعملية الشق والتنزيل على الترتيب وهي عملية الكشط ويصبح السطح معداً للتلميع .

٧. طريقة نيللو :

هي من الطرق الزخرفية القديمة لمعالجة الأسطح ، وقد استخدمت قديماً حيث وجدت على المنتجات في المقابر المصرية القديمة وإنها كانت تستخدم على نطاق واسع في بلاد الشرق الأدنى ، وهي طريقة إثراء السطح المعدني بملء الفراغات والشقوق التي يتركها الحفار أو النقاش على الأسطح المعدنية بخليط معدني فاحم اللون براق سهل الانصهار ، وتتكون من جزء واحد من الفضة ، وجزئين من النحاس الأحمر ، وثلاث أجزاء رصاص مع إضافة الكبريت بدرجات متفاوتة للحصول على اللون الأسود المطلوب ، ويجهز الخليط بصهر الفضة ثم النحاس مع قليل من البوركس في بوتقة ثم يضاف الرصاص والكبريت ، وبالتقليب المستمر إلى أن يتم الانصهار الكامل ثم يصب المصهور على لوحة من الصلب ويتم الطرق عليه حتى يصير رقائق ويبرد ثم يطحن ليصير مسحوقاً ناعماً .

ويذكر (**Lettaby** ، **١٩٠٢م**) :

" أن طريقة العمل تكون بطلاء الأجزاء المراد شغلها باللون الأسود ، والتي يجب أن تكون ذات عمق موحد ومستوي بمحلول مخفف من البوركس والماء ، ثم تملأ المساحات بالمسحوق المخلوط بقليل من محلول البوركس ويتم إزالة الماء الزائد بالنشافة . وبتعريض المشغولة إلى مصدر حراري ينصهر النيللو وينساب داخل المساحات التي أعدت له مع ملاحظة عدم تركيز الحرارة لبعض الأجزاء حتى لا يحترق وتظهر بعض الفقاقيع والتجاويف ، وبعد ملء الحفر على سطح المعدن يتم الحك برقة حتى تظهر بقية الأجزاء والزخارف الأخرى ، ويتم الصقل والتلميع" ص٣١٨

وقد استخدمت هذه الطريقة مع الحفر أحياناً ومع التكفيت بالذهب والفضة أحياناً أخرى وبمرور الوقت كانت تستخدم مع الحفر كبديل للتكفيت ، لسهولة تنفيذها ورخص ثمنها علاوة على تأثير التباين الناشئ عنها بعد عملية الصقل والتلميع .

وبعد استعراضنا لمجموعة الأساليب المستخدمة في تشكيل المشغولات المعدنية المملوكية وكذا معالجة الأسطح بطرق الزخرفة المتعددة ، وفي محاولة تكشفها كقيم تقنية ، استطاع أن يصنع منها الفنان والصانع المملوكي مشغولاته . يأتي دور تحليل بعض المشغولات المعدنية المملوكية وذلك بإستخدام الطريقة النقدية لإدموند فيلدمان ضمنياً ، كما سبق في ذكر أداة الدراسة على النحو التالي :

ثالثاً – تحليل عينات المشغولات المعدنية المملوكية المختارة :

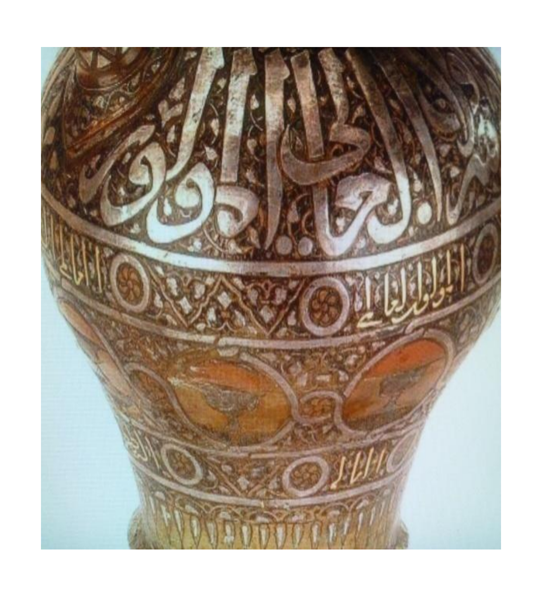
تميزت المشغولات المعدنية والمنفذة بطرق معالجة الأسطح زخرفياً ، والتي نحن بصدر دراستها بأنها مجمعة من أماكن مختلفة مثل مصر وسوريا وإيران وموضوعة في عدة متاحف كبرى لهذه الأقطار ، كما روعي في تمثيلها تنوعها حيث استخدمت كما ذكرت سابقاً في الحياة اليومية أو في بعض المعارك الحربية ، بجانب التنوع في الوظيفة والهيئة الشكلية والأساليب التقنية والأنماط الزخرفية ، وذلك للتوصل للقيم الفنية والجمالية التي تحتويها تلك المشغولات علاوة على مدى التنوع في العناصر الشكلية والعلاقات وتداخلها وإظهار مدى الانصهار بين الطرز الفنية الإسلامية السابقة على هذا العصر ؛ ولذلك يمكن الاستفادة بهذه القيم كمنطلقات إبداعية وابتكارية في مجال أشغال المعادن .

وسأقدم فيما يلي وصفاً وتحليلاً لعدد عشرون نموذجاً من أهم المشغولات المعدنية المملوكية من أماكن مختلفة تتمثل في الآتي :



شكل (٣٩)

إبريق من النحاس الأصفر والأحمر



تفصيله (١)

جزء أمامي من بدن الإبريق المملوكي

تصوير الباحث (المتحف الإسلامي بالقاهرة)

١- إبريق من النحاس الأصفر والأحمر شكل (٣٩) تفصيله (١)

رقم السجل بمتحف الفن الإسلامي ٢٤٠٨٤

تاريخ الصنع " القرن الثامن الهجري / الرابع عشر الميلادي "

إبريق من النحاس الأصفر يبلغ ارتفاعه ٤٠سم وأقصى قطر ٢٥سم وسعة الفوهة ١٠ سم ومعالجة السطح تمت بالتزيل للذهب والفضة وكذلك النحاس الأحمر ، والإبريق مكون من ثلاثة أجزاء : الرقبة ، البدن مثبت عليه اليد والبزبوز ، والقاعدة .

الرقبة : مخروطية الشكل يتخللها حلقة منتفخة ، وأعلى الفوهة قرص به فتحة نصف دائرية ببروز ١سم كغطاء ، وعلى الرقبة إطار عريض أعلى الحلقة المنتفخة عليه كتابة نصها " المقر الأشرف العالي طيطو عز نصره " ، ويتخلل هذا الإطار رنكان مستديران بهما شارة الكأس وهو محاط من أعلى وأسفل بإطارين زخرفيين من أفرع نباتية منحنية تقطعهما دائرتان بهما وريدات . والحلقة

المنتفخة عليها زخارف نباتية متداخلة وأسفلها إطار به ثلاث رنوك بشارة الكأس ، وهذا الإطار متصل بالبدن بعشر بروزات ذات فصوص مزخرفة بوحدات بكل منها طائران متقابلان .

البدن : كمثري الشكل ، وتصفه (وزارة الثقافة ، ١٩٦٩م) ببلوغ " أكبر قطر له ٢٥ سم فيه استطالة تتجه إلى أسفل ليلتقي مع القاعدة باللحام ، والبدن عليه من الأعلى إطار عريض به كتابة نسخية نصها " برسم المقر الأشرف العالي المولوي السيفي طيطو الملكي الأشرفي " . ص١٠٦ ، على أرضية نباتية يليه إطار ضيق به كتابة " طيطو الأشرفي " تقطعه ست دوائر بكل منها ست ورقات منحنية حول مركز والمسافات المحصورة بينها فيها زخارف نباتية بالتبادل مع الكتابات .

أما الإطار العريض والأساسي على بدن الإبريق فعلية ثمان دوائر بكل دائرة شارة الكأس ومتصلة بالدائرة المجاورة لها بدائرة صغيرة عليها وريدة صغيرة والأرضية المحصورة بينهما مزينة بزخارف نباتية وينتهي البدن بزخرفة من أسفل بإطار مماثل به ست دوائر به وريدات بينها كتابات وزخارف نباتية ويلي ذلك زخرفة لوزية الشكل مكررة بهيئة الشرفات وعلى البدن من أعلى مثبت عليه من الجهة اليمنى اليد وهي مقوسة متصلة به بفلنشة بقاعدة شكل القلب ومن أعلى بالفوهة وعليها زخارف محببة وفي الجهة المقابلة بزبوز مخروطي عليه إطارات بها كتابات وزخرفة هندسية ومتصل بالبدن بفلنشة لها قاعدة بشكل القلب .

القاعدة : بها بروز متصلة بالبدن وتتسع القاعدة من أسفل للارتكاز وعليها زخارف لوزية الشكل .

التقنية من حيث :

- **بناء الشكل :**

الرقبة : منفذة من قرص بالطرق ثم الجمع لعمل الشكل المخروطي والمنتهي من أعلى ببروز ١سم عليه غطاء يتحرك بمفصلتين وبداخلها مصفاة ويتخلل الرقبة حلقة مسبوكة منتفخة لها قاعدة محاطة بالفصوص العشرة البارزة بالطرق من الداخل والملتحمة بالبدن .

البدن : منفذ من قرص دائري بالطرق لعمل تجويف داخلي بالقطر المطلوب ثم يبدأ في الجمع في اتجاه الداخل لعمل استطالة إلى أسفل والمنتهي قرب القاعدة ثم إيجاد فتحة من أعلى لكي تلتحم الرقبة عليها .

البزبوز : مخروطي الشكل ومنفذ بالانفراد ولحام الأطراف ومثبت بحلقة بقاعدة ملتحمة على البدن لوزية الشكل .

اليد : مقوسة ومنفذة بالإفراد مع لحام الأطراف ومثبتة في نهاية الرقبة من أعلى أما من أسفل فهي مثبتة بحلقة بقاعدة لوزية الشكل وملحومة بالبدن بالجهة المقابلة .

القاعدة : منفذة من قرص بالطرق لعمل الارتفاع المطلوب والذي يبلغ ٩سم لها حافة من أسفل لتقويتها وعليها بروز من أعلى لكي يتم لحام البدن به .

والتقنية التي التزم بها الصانع في تنفيذ هذا الإبريق مناسبة حيث مكونات الإبريق لابد وأن تتجزأ كمفردات ثم يتم تجميعها ، فقد جمع بين أسلوبين الجمع والطرق في الأجزاء المنتفخة كالبدن والرقبة والقاعدة ، والانفراد في البزبوز ؛ لكي يمكن إيجاد فوهة ضيقة تسمح بدفع الماء والتحكم فيه . وأما من حيث معالجة السطح فهي كالتالي :

- **المعالجة السطحية المنفذة على الإبريق :**

تتجمع بين العناصر الكتابية والهندسية والنباتية ومكفتة بالذهب والفضة ، فقد تم التشكيل أولاً لمكونات الإبريق ثم المعالجة السطحية لكل جزء ثم تجميع الأجزاء باللحام وقد بلغت حد الكمال في التمويه لأماكن اللحام بالإضافات الزخرفية .

الإطارات الزخرفية المنفذة على الإبريق :

تتفاوت في العرض حسب موضعها فكان الاهتمام بالإطار الرئيسي على البدن وشغله بالكتابات النسخية الكبيرة فتساوت الفوارغ الناشئة عنها بالكتابة وتفاعلت بذلك الأرضية مع الشكل وكذلك الإطارات حول البدن إلى أسفل فكان كل إطار يحدد منطقة من البدن متوافقة من حيث المساحة ونوعية الزخرف الموجود عليها مع غيرها من أعلى وأسفل ويظهر ذلك التوافق في الزخارف المستخدمة وملاءمتها حيث يضعها على جسم الإبريق وملاءمته بالزخرف الذي يليه سواء من أعلى أم من أسفل على كل أجزاء الإبريق .

الشكل الخارجي لبدن الإبريق :

نرى أنه قد استخدم في عصور إسلامية سابقة على هذا العصر حيث يمكن ملاحظته في الأباريق الأموية والفاطمية كما أن استخدام التكفيت بالذهب والفضة مع التفاوت المساحي لأشكال الكتابة يمكن أن يثري السطح بالقيم الملمسية المتمثلة في الإحساسات الضوئية والتي تحيل السطح لمعاني روحية متناغمة من تداخل كتل الكتابة والبروزات الخارجية للسطح ، كما أن تنوع الأساليب الزخرفية والتقنية يحيل السطح لحالة إبداعية ليس الهدف منها وظيفي فقط ، بل

جمع ما بين الجمال والوظيفة المتمثلة في التنوع الإيقاعي واستمرارية الإحساس الخطى والإيقاعي على بدن الإبريق .



شكل (٤٠)

إبريق من النحاس الأصفر

رقم السجل بمتحف الفن الإسلامي ١٥٠٨٩

تاريخ الصنع ٦٩٩هـ /١٣٠٠م

٢-شكل (٤٠) إبريق من النحاس الأصفر

رقم السجل بمتحف الفن الإسلامي ١٥٠٨٩

تاريخ الصنع ٦٩٩هـ /١٣٠٠م

إبريق من النحاس الأصفر مكفت بالذهب والفضة ارتفاعه ٤٦سم وأقصى قطر ٢٤,٥سم يتكون من العنق ، البدن ، القاعدة .

العنق : مكون من ستة أجزاء يبدأ من أعلى بحلقة منتفخة ذات حافة عليها زخارف نباتية تلك الحافة مرتكزة على الجزء الثاني وهي دبلة مخروطية الشكل متسعة من أعلى وتضيق من المنتصف ثم تتسع قليلاً بحيث تقل حافتها العليا وعليها زخرفة من زهور وبراهم اللوتس تقطعها ثلاث دوائر تحتوي على زوجين من البسط متقابلين وآخرين متدابرين يلي ذلك من أسفل الجزء الثالث وهو حلقة منتفخة أقل في سعتها من الحلقة العليا عليها زخارف نباتية متداخلة بخطوط منحنية .

والجزء الرابع هو عبارة عن اسطوانة يتخللها حلقة في الوسط بها استعراض وعليها كتابة في ثلاثة مساحات تقطعها ثلاث جامات من زخارف نباتية أما الأسطوانة ففي جزئها العلوي والسفلي كتابات على أرضية نباتية في الجزء العلوي نصها " المقر الكريم العالي المولوي المالكي الأميري الكبيري الغازي المجاهدي " وفي الجزء السفلي نصها " المولوي المالكي الأميري الكبيري الغازي المجاهدي المرابطي " .

وينتهي العنق من أسفل عند اتصاله بالبدن بمجموعة من عشرة بروزات ذات فصوص مزخرفة بوحدات نباتية وتلك الفصوص محاطة بإطار .

البدن : كمثري ، يصفه (Esin ، ١٩٨١م) ببلوغ " أقصى قطر له من أعلى حيث يبلغ ٢٤,٥سم ثم يتجه في انسيابية نحو القاعدة التي تبلغ ١٣سم وعلى البدن إطار عريض من أعلى عليه كتابة بحجم كبير على أرضية نباتية من أفرع وأوراق متداخلة متشابكة نصها " المقر الكريم العالي المولوي الأميري الكبيري المجاهدي " ويلي ذلك إطار ضيق به خمس عشرة حيواناً في حالة عدو وفي اتجاه اليسار وهي من الحيوانات المجنحة والثعالب والغزلان والثيران على أرضية نباتية تعترضها ثلاث جامات بخطوط هندسية " . ص٧٢

أما الجزء السفلي من البدن فعليه إطار عريض به ست جامات دائرية بداخل كل منها ثمان من أشكال البط على أرضية نباتات مورقة ، وفي وسط الدائرة زخرفة هندسية ، أما الفراغ المحيط بالجامات فمشغول من أعلى بزهرة تتكون من ست ورقات ثم دائرة من المنتصف بها ست ورقات منحنية حول مركز ، ومن أسفل زهرة اللوتس محاطة بأوراق نباتية .

وينتهي البدن من أسفل بإطار به تسع حيوانات تجري في الاتجاه الأيمن عكس الإطار الأعلى وهو يكرره أيضاً بثلاث جامات بخطوط هندسية ، وعلى البدن من أعلى يد وبزبوز .

أما اليد فهي منحنية بحيث تتصل مع بداية العنق من أعلى ومن أسفل تتصل بالبدن عن طريق حلقة متصلة بقاعدة ملتحمة على البدن بشكل القلب وعلى اليد من أعلى بقايا مفصلة لغطاء غير موجود ، واليد ذات أسطح ثمانية مزينة بزخارف مجدولة على هيئة الحبل وأفرع نباتية .

أما البزبوز فهو مخروط الشكل عليه زخارف نباتية ، ومن أعلى وأسفل إطار كتابي ومتصل بالبدن بحلقة على شكل القلب ومزخرفة بزخارف نباتية .

التقنية : من حيث بناء الشكل ، الشكل العام للإبريق مركب ويتكون من :

العنق : ويتكون من ستة أجزاء ويتم تشكيلها كل على حدة وبعد الزخرفة يتم التجميع باللحام .

البدن : منفذ من قرص وبالطرف من الداخل لعمل تجويف لإيجاد أقصى قطر مطلوب لجسم البدن ثم يبدأ في الجمع في اتجاه الداخل لعمل انسياب نحو القاعدة وبعد ذلك يتم عمل فتحة في المنتصف يتم لحام مجموعة العنق عليها .

اليد : منفذة بالانفراد ثم لحام الأطراف وتثبت على حلقة بقاعدة تلتحم على البدن في الاتجاه الأيسر .

القاعدة : منفذة من قرص وبالطرق ثم الجمع في اتجاه الخارج مع عمل ثنى عند الحافة لزيادة متانتها ثم تلتحم بالبدن .

والأسلوب التقني المنفذ في ذلك الإبريق : يتناسب ومفردات تكوينه حيث أن مجموعة العنق ثم البدن والقاعدة واليد والبزبوز لابد من تشكيلها أولاً ثم إعادة تجميعها باللحام .

معالجة السطح : الزخرفة المنفذة على الإبريق تكفيت بالفضة وعناصرها تجمع بين النباتية والحيوانية والكتابية والهندسية في تنوع وتكامل ممتاز ولعل من أهم الأجزاء الموجودة على الإبريق الجزء السفلي والذي لا يظهر إلا برفع الإبريق عند مستوى النظر لبيان دقتها وجمالها .

والزخارف نفذت في الأجزاء المكونة للإبريق بعد التشكيل ثم إعادة تجميعها باللحام والتمويه على اللحامات بالإضافات الزخرفية .

ولقد لعبت الزخرفة على سطح الإبريق دور الربط بين الأجزاء فتسلسل الوحدات الزخرفية في مجموعة إطارات حول العنق .

وفي نقلات تنتهي بالبروزات العشرة على البدن تمهيداً لزخرفة البدن المقسم بدوره إلى إطارات الأعلى وجعله السيادة بالكتابات النسخية بحروف كبيرة على خلفية نباتية متفاعلة مع الكتابات بينما شغل الجزء الأسفل من البدن بزخارف وجامات تمهيداً للقاعدة من خلال إطارات ضيقة أكثر دقة وبراعة تظهر إمكاناته في السيطرة على الأسطح وكيفية معالجتها .



شكل (٤١) مزهرية من النحاس الأحمر – تاريخ الصنع ٨هـ – ١٤م

تصوير الباحث (المتحف الإسلامي بالقاهرة)

٣– شكل (٤١) مزهرية من النحاس الأحمر

(تاريخ الصنع ٨هـ –١٤م)

الوصف العام للمشغولة :

مزهرية من النحاس الأصفر عليها كتابة نسخية باسم (طفر تمر) الطول الكلي ٣١,٥سم ، وأقصى قطر ١٧,٥سم ، قطر القاعدة ٩سم ، وتتكون من ثلاثة أجزاء : الرقبة ، البدن ، القاعدة .

الرقبة : يبلغ طولها ١٢سم وهي اسطوانية الشكل ، وتنتهي من أعلى بتفليج الفوهة بالطرق الدائري لتتسع ثم قام الصانع بثني الحافة لتزداد قوة ومتانة ، وثقب بها ثلاثة خروم لتعليقها.

قسمت الرقبة إلى ثلاثة أطر ، الإطار (أ) تكرار للإطار (جـ) حيث قسم إلى جامات نباتية . الإطار (ب) زخارفه نباتية متداخلة ويقطع الإطار ثلاث دوائر داخلها مجموعة من البط تطير في تدابر ، أما أعلى الأطر زخارفه نباتية متداخلة ومتشابكة (أرابيسك) وأسفل الرقبة (د) نجد انتفاخ زخارفه نباتية مورقة على محاور متبادلة .

البدن : مخروطي الشكل به انتفاخ في النصف الأسفل منه ، ويتكون البدن من خمسة أطر ، الإطار (ر) تكرار للإطار (ص) زخارفه نباتية داخل ثلاث جامات تنتهي أطرافها بثلاثة فصوص وتلتقي وتتداخل الجامات مكونة شكل شبه دائري مفصص أربع فصوص داخلة زهرة .

والإطار (س) كتابي باسم السلطان (قطر تمر) على خلفية نباتية ، ويقطع الثلاث أطر دائرة داخلها رنك النسر المجنح ، وأسفله كاس محاط بفروع وأغصان مورقة ومزهرة وأطراف الدائرة من أعلى مجدولة لتنتهي بمثلث عند الإطار (هـ) وأخرى من أسفل عند الإطار (ص) ، أما الإطار (ع) نباتية داخل شكل مفصص أربعة فصوص داخلها زهرة على خلفية نباتية ، ثم الإطار (ف) في نهاية البدن زخارفه نباتية مجردة .

القاعدة : تتكون من الإطار (ل) زخارفه نباتية وتقطعه ثلاث دوائر من زخرفة ميمية داخلها وريدة ، والإطار (م) زخارفه نباتية ، وقرص مقعر للداخل زخارفه نباتية داخل دائرتين متحدتين في المركز .

الأساليب المستخدمة في تشكيل سطح المشغولة :

- **من حيث معالجة السطح :**

تلك المزهرية مثال مميز للإبداع في الصنعة والتصميم فقد أبدع الصانع في زخرفته وتكفيته من الفوهة حتى القاع كما استخدم (النيللو) في الأرضية بجانب التكفيت بالذهب والفضة ليحقق التضاد بين الذهب والفضة والنيللو الأسود .

وقد تمت عملية الزخرفة بعد تشكيل الأجزاء وتجميعها باللحام ثم قام الصانع بإخفاء اللحام بالزخارف .

قسم سطح المشغولة إلى أطر يقطعها دوائر ومن الأطر ما قسم إلى جامات تتداخل في شبه دوائر مفصصة مع ملاحظة أن الأطر الثلاثة العلوية على البدن جمع بينهم دائرة كبيرة تقطعهم فجعلتهم وحدة واحدة فتعطي إحساس بالترابط بين الأطر .

وزيادة على ذلك يتوسطهم إطار كتابي باسم (قطر تمر) مما جعل الإطارين العلوي والسفلي له كبرواز فساعد على إبرازه وإظهاره .

أما القاعدة بها إطار أن زخارفهم نباتية ونلاحظ أن القاعدة لا يتناسب حجمها مع انتفاخ البدن ، ولكن الصانع أراد ذلك حتى يتناسب مع تعليقها فلا تحجب القاعدة رؤية العمل ، لذلك اهتم الصانع بزخارف القاع بنفس اهتمام زخرفة البدن .

ونرى أن الصانع الفنان أبدع في استخدام المعالجات الزخرفية كما أبدع في تقسيم سطح المشغولة إلى أطر يتوفر فيها الترابط والاتزان وتتناسب والشكل العام للمشغولة .

- **نوعية المفردة الزخرفية ونظم بنائها :**

استخدم الفنان مجموعة من الزخارف النباتية منها عنصر الزهور والفروع والأغصان المورقة بالإضافة إلى الزخارف الكتابية ورنك النسر والكأس ، ويغلب العنصر النباتي على سطح المزهرية والذي يتكون من وريقات صغيرة نخيلية على أفرع متداخلة ومتشابكة وهي تشكل معظم أرضيات المشغولة وهي مرصوصة في مجموعات تتكون من ثلاث ورقات .

وقد أظهر الفنان قدرة على تناول زهرة اللوتس في أماكن متعددة على أطر المشغولة داخل وحدات ذات أربع فصوص وتتكون الزهرة من ثماني ورقات ثم شغل الفراغ بين الزهرة بورقة ثلاثية أسفلها ، وأخرى في المنتصف وثالثة من أعلى .

وقد أبدع في أوضاعها فجعلها تارة أفقية وأخرى مقلوبة ومائلة وفي بعض منها نجد الورقتان العلويتان تتقاطع مثل المقص .

كما استخدم الوريدات الصغيرة داخل دائرة على إطار القاعدة (ل) تتكون من تسعة ورقات حلزونية حول فص دائري في المنتصف ، كما نجدها مع زهرة اللوتس داخل الدائرة الكبيرة على البدن وريدة ذو خمسة ورقات .

وجعل زخرفة (الأرابيسك) خلفية للكتابات ، وأضاف تشعيرات على كل أوراق الزخارف النباتية على المشغولة ليؤكد تفاصيلها .

واستخدم الفنان زهرة الفوبيا داخل دائرة مفصصة أربع فصوص تقطع الإطاران (أ) ، (ج) وهي عبارة عن فص دائرة في المنتصف ثم ستة ورقات شبه بيضاوية ثم ستة ورقات تشكل نصف دائرة .

- **طرق التشغيل :**

استخدم الصانع في زخرفة سطح العمل تقنيات متعددة مثل التكفيت بالذهب والفضة ، وكذا التنزيل بالنحاس الأحمر ثم الحفر الخفيف .

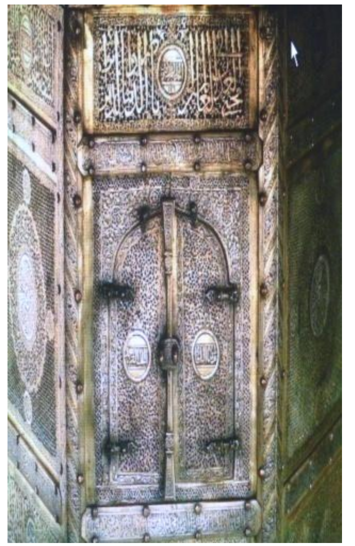
فكان التشكيل بالتكفيت بالذهب في الوريدات الصغيرة على البدن أما التكفيت بالفضة فكان على الزخارف النباتية من ورقات وأفرع على سطح المزهرية .

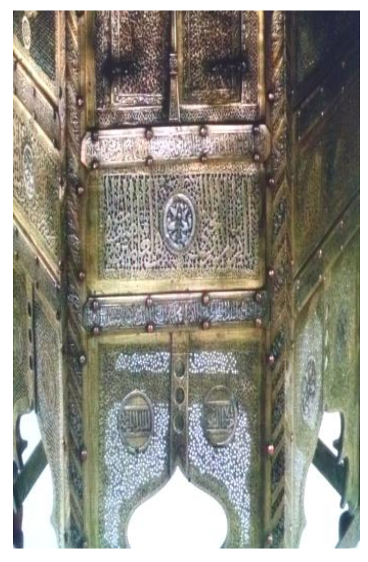
أما تقنية التنزيل بالنحاس الأحمر فكان في تشكيل جسم النسر ، واستخدامه للحفر الخفيف فكان في التشعيرات على الأوراق النباتية لإبراز تفاصيلها .

إن العمل يوضح بما لا يدعو مجالاً للشك على التأثر الشديد بالتنوع الشكلي والزخرفي سواء في استخدام الزخارف الصغيرة وتوزيع الجامات الدائرية وشرائط الكتابة بما يجعل الخامة الأصلية في حالة من الغياب الكامل ليحل محلها جدلية زخرفية متنوعة متواترة تخلق حالة من التأمل والاستمرارية والتجاذب والتنافر بين العناصر المتنوعة .

أن الشكل الحالي يوضح مدى مهارة الحرفي الإسلامي في المعرفة الحقة بأبعاد الشكل والسيطرة الإيقاعية عليه والوعي بتجزئ الحيز الفني وتأثره بالأنماط الزخرفية السابقة وخاصة في الطراز الأموي .







شكل رقم (٤٢)
كرسي العشاء من العصر المملوكي

تفصيله رقم (١)
في منتصف الكرسي

تفصيله رقم (٢)
في الجزء السفلي والأرجل

(المتحف الإسلامي بالقاهرة)

تصوير الباحث

٤- كرسي العشاء (شكل ٤٢)
رقم السجل بمتحف الفن الإسلامي ١٣٩
تاريخ الصنع ٧٢٨هـ ١٣٢٧/ ١٣٢٨م

منشوري الشكل مسدس الأضلاع من النحاس الأصفر ارتفاعه ٨١سم والقطر ٤٠سم ويشتمل كل جانب من جوانبه على أربع حشوات مفرغة بها كتابات نسخية باسم السلطان الناصر محمد ، في أحد جوانبه ومكان الحشوة الثانية باب صغير من مصراعين نهايتها من أعلى على هيئة العقد ومثبتتان بمفصلتين مسبوكتين ومن أعلى وأسفل له ماسك من أعلى وله قائم بارز لأحكام الغلق به مكان للقفل والمصراعان مزخرفان بالتخريم ويتوسطهما جامتان بهما كتابات نصها "عز لمولانا السلطان الملك الناصر محمد" ، والأربع حشوات المكونة للجانب الأول من

أعلى مستطيلة ٨×٢٠سم ، ويحيط بها أطار بزخرفة نباتية تقطعه في المنتصف دائرة محاطة بالزخرف نفسه وبداخلها كتابه باسم "المنصور قلاوون" .

والأرضية نباتية مثقبة وعليها كتابات بخط النسخ مقسمة على ست حشوات ونص الكتابة "عز لمولانا السلطان الملك الناصر العالم العامل العادل المجاهد المرابط المثاغر المؤيد المنصور ناصر الإسلام والمسلمين قاتل الكفرة والمشركين محي العدل في العالمين ناصر الدنيا والدين السلطان الملك المنصور الشهيد قلاوون" ، والحشوة الثانية مستطيلة ٢١×٢٠ على خمس أوجه باستثناء المصراعين فهما مكونان من إطار ضيق من الأربع جهات عليه زخرفة نباتية مورقة ، ويتوسطه دائرة كبيرة ذات فصوص حولها أربعة دوائر بها وريدات صغيرة وحول المركز دائرة بها كتابات باسم "السلطان محمد بن قلاوون" مشعة نحو المركز المكتوب عليه كلمة "محمد" ، والحشوة كلها مثقبه عدا الإطار ذو النباتات الزخرفية فليس به ثقوب ، والحشوة الثالثة مثل الحشوة الأولى إلا أن دائرة الوسط بها ستة من الطيور في تقابل وتدابر وعليها الكتابات ، والخلفية نباتية مفرغة بالتثقيب .

أما الحشوة الرابعة والسفلية فهي على هيئة العقد من جزئين ذي ستة فصوص في وسط كل منها جامة بها كتابة "عز لمولانا السلطان الملك الناصر محمد" ، والحشوة مفرغة بهيئة النباتات حول الحشوات من أسفل وأعلى عوارض لتثبت الحشوات عليها كتابات باسم "السلطان محمد بن قلاوون وألقابه" ، وكلمة محمد في دائرة وفي منتصف كل عرض ، أما القوائم فهي على هيئة زوايا لتقوية الأجناب ، وهي تنتهي من أسفل بستة أرجل مسبوكة بهيئة الخرط والقوائم والأرجل عليها زخرفة مائلة متوازية من زخارف نباتية ، وكذلك الأرجل عليها كتابات وزخارف نباتية .

القرصة : فهي من النحاس الأصفر المكفت بالذهب والفضة قطرها ٣٩سم ، وهي سداسية الشكل تشع من المركز كلمة " محمد " في دائرة تحيط بها دائرة أكبر منها بها كتابات بخط

كوفي مضفر تتجه أطرافها نحو المركز ونصها "عز لمولانا السلطان الملك الناصر ناصر الدنيا والدين محمد بن السلطان قلاوون" يتلوها دائرة أكبر منها ذات فصوص بزخرفة نباتية .

التقنية من حيث :

- **بناء الشكل :**

الشكل مبني على منشور سداسي من قوائم ودعامات من الداخل لتثبيت الحشوات الأربع من كل جانب باستثناء الجنب الموجود به المصراعين حيث يوجد ما يشبه الرف لوضع الأشياء بالداخل .

وتلك القوائم وضعت عليها بعد ذلك الأشرطة الأفقية فوق حافتي الحشوات وثبتت بالبرشام .

أما زوايا القوائم فقد وضعت هي الأخرى على الحافتين الأخريتين للحشوات لإحكام التثبيت مع إيجاد خلع للأشرطة الأفقية العوارض بزاوية ٤٥ لكي يمكن إيجاد زاوية قائمة للحشوات بجانب استمرار الزخارف .

والحشوات منفذة من ألواح سميكة تم تخريمها لإظهار الزخرفة والكتابات بالتخريم أو النقش والحفر .

- **معالجة السطح :**

عولجت مسطحات ذلك الكرسي من حيث النسب الرياضية بدرجة عالية من الدقة وشغلت كل مساحة بما يتفق واتساعها ، وتباينت بين الكتابة في دائرة أو مستطيل أو تفريغ في دائرة أو تفريغ في مستطيل للخلفيات .

وأكدت العوارض المشغولة بالكتابات الأبعاد السطحية لكل مساحة "الحشوات" ، وكانت النهاية من أسفل لحشوة ذات العقد لكي لا يشعر الرائي بالارتفاع بينما الارتكاز على ستة أرجل مخروطية بالسباكة ، ومشغولة كذلك بالزخارف واستخدمت طرق الحفر .

والتكفيت في الزخارف النباتية والكتابية والهندسية والطير مفرغة .

وعلى جانب الأضلاع الستة أشرطة مستطيلة عليها كتابات بالخط النسخي نصها "عز لمولانا السلطان الملك الناصر العالم المجاهد المرابط المثاغر المؤيد سلطان بالإسلام والمسلمين قاتل الكفرة والمشركين محي العدل في العالمين مجير المظلوم ومنصف المظلومين ناصر الملة المحمدية ناصر الدنيا والدين السلطان الملك قلاوون الصالحي" تفصلها ست مناطق معينة الشكل بها زخارف نباتية مع رسوم بط .

وأمام تلك المناطق الست توجد ست دوائر مكفتة بالفضة بها زخارف هندسية ذات شكل نجمي بالتخريم .

وبين كل دائرتين يوجد على الشريط الكتابي منطقة ذات فصوص بها رسوم بط على خلفية نباتية وتنتهي القرصة بأشرطة مسبوكة أعلى قليلا من سطح القرصة وعليها زخارف نباتية ومثبتة بالبرشام .



شكل (٤٣)
طست من النحاس الأصفر من العصر المملوكي
متحف الفن الإسلامي بالقاهرة

تصوير الباحث

٥- طست (شكل ٤٣)

رقم السجل بمتحف الفن الإسلامي ٢٤٠٨٥

تاريخ الصنع- أوائل القرن الرابع عشر الميلادي

طست من النحاس الأصفر ارتفاعه ١٨,٢سم قطر الفوهة ٤٤سم ، ويختلف هيئة هذا الطست عن الطسوت التقليدية لذلك العصر ؛ حيث له قاعدة مستوية بأجناب مائلة إلى الداخل لتحمل حافة مقوسة ، ومستعرضة بإطار عريض تلك الحافة الغير المتسقة مع جسم الطست فهي ذات حمل على الجسم ؛ نظراً لأن اتساعها وقصر ارتفاع الطست ، ومع ذلك فان الزخرف البسيط الذي تحلى به الطست يبعد عن الرائي لأول وهلة ذلك الإحساس بالثقل فقد استخدم الصانع الكتابة المنزلة بالفضة على الحافة ، وبحجم كبير للحروف لكي يسهل على الرائي الإحساس برؤية جمالية للطست فعلى الحافة صاغ كتابة تقطعها ست دوائر عليها شارة الكأس

بين خطين والكتابة نصها "مما عمل برسم المقر الأشرف العالي المولوي المشيري العالمي العادلي الغازي المجاهدي المرابطي المالكي المخدومي السيفي طبطو الملكي الأشرفي" ، ويعلو هذا الإطار من الخارج نباتات مورقة تقطعها ست دوائر صغيرة وقرب الحافة إطار من حبات لؤلؤية من الفضة أما داخل الطست فيوجد على القطاع مجموعات من الأسماك التقليدية تسبح في اتجاهات مختلفة وفي المنتصف توجد ست سمكات في صف حلزوني ورءوسها في اتجاه المركز .

وعلى بدن الطست من الخارج إطار من كتابة نسخية منزلة بالفضة نصها "مما عمل برسم المقر الأشرفي العالي المولوي العالمي العاملي العادلي الغازي المجاهدي المخدومي السيفي طبطو الملكي الأشرفي" ويقطع هذا النص ست دوائر بها رنوك الكأس القاعدة وهو بين خطين متوازيين والكتابة وضعت على أرضية من نباتات مورقة .

التقنية من حيث :

- **معالجة الشكل :**

الطست كما ذكر غير شائع بالنسبة للطسوت الأخرى ، وذلك من حيث قلة ارتفاع البدن واتساع الفوهة .

وهو منفذ من قرص دائري من النحاس الأحمر حيث تم الطرق لعمل تجويف دائري داخلي ثم الجمع في اتجاه الخارج بعد إيجاد الارتفاع المطلوب .

ثم الخروج لعمل استعراض الحافة بعد إيجاد انحناء إلى الخارج شبه قوس ثم عمل حافة قائمة ومثبتة لزيادة متانة الفوهة .

- **معالجة السطح :**

الزخارف النباتية والحبات اللؤلؤية المكفتة بالفضة وتلك الأرضيات خلف الكتابات التي تم تنزيلها بالفضة وحولها "نيللو" ، وهو يظهر التباين بين لمعان الفضة واللون الأسود ، وظهر ذلك أيضاً في سمكات القاع .

وفي الإطار الخارجي على بدن الطست استخدم معالجة جديدة في الرنوك حيث استخدم التنزيل بالنحاس الأحمر فوق الرنوك بجانب المعجون الأسود .

والرنوك ذاتها بلون النحاس الأصفر وهي الأساس ، ونراه قد بذل مجهوداً لإظهار هذه النباتات على الطست .

والمعالجة الزخرفية التي لجأ إليها الفنان بعامة في الإطارات الكتابية سواء على الحافة من الداخل أم البدن نراها تشغل الرائي أول وهلة عن ذلك الإحساس بالثقل الناتج عن هيئة الطست فالحروف الكبيرة واستقاماتها الأفقية تخفف من قلة الارتفاع .

ومن جهة أخرى كانت الجامات الدائرية والتي تحمل الرنوك والتي تقطع الكتابة أوجدت مساحات لكتابة متساوية من ناحية ومن ناحية أخرى جعلتها لوحة مستقلة فيها تفاعل وامتزاج بين الشكل والأرضية .



شكل (٤٤) :
طست من النحاس الأصفر اسطواني الشكل
(متحف الفن الإسلامي بالقاهرة)
تصوير الباحث

٦- طست (شكل ٤٤)

رقم السجل بمتحف الفن الإسلامي ١٥٠٩٩

تاريخ الصنع القرن التاسع الهجري، الخامس عشر الميلادي

طست من النحاس الأصفر ارتفاعه ٢٣سم ، وقطر الفوهة ٥١,٥سم ، وقطر القاعدة ٢٩,٥سم البدن مضلع ، وعدد أضلاعه أربعة وعشرون ضلعاً ، وهو قائم على القاع ، والحافة منفرجة ، وعلى الحافة والبدن الأضلاع .

وكل ضلع مستطيل يستمر على البدن مقسم إلى ثلاثة أقسام ويتسع نحو الفوهة ، والمستطيلات العلوية والسفلية بكل منها حشوة تتعاقب أفقياً حيث تبدأ بحشوة بأفرع نباتية

متشابكة وأخرى نباتية مورقة تتخذ من زهرة اللوتس مركزاً لها ، والثالثة هندسية متقاطعة الخطوط المشعة من المركز ثم تتعاقب أفقياً مرة أخرى حول محيط الطست .

أما المستطيل الأوسط والمستمر حول محيط الطست فعليه كتابات باسم "السلطان الأشرف قايتباي" بألقابه وأدعية له بالعزة والنصر وذلك من خلال تقطعها المستطيلات بداخلها دوائر بها كتابات باسم "السلطان الأشرف قايتباي عز نصر" .

والفوهة من الخارج عليها زخارف من خطوط منحنية متشابكة على أرضية منقطة ، وذلك داخل الأضلاع المستمرة من القاع إلى الفوهة المقوسة إلى الخارج لكي تتسع فوهة الطست لسهولة الاستعمال ، وعليها من الداخل زخرفة نباتية متشابكة على أرضية بها تنقيط تقطعها كتابات بخط النسخ المملوكي باسم "السلطان الأشرف قايتباي عز نصره" .

التقنية من حيث :

- **بناء الشكل :**

الطست ذو نوعية جديدة من حيث البناء العام فهو ذو أضلاع عددها أربعة وعشرون ضلعا منفذ من قرص نحاس بالتقبيب لعمل التجويف الداخلي للجدران ثم الطرق على الحافة لعمل انحدار مقوس إلى الخارج لينتهي باستعراض "تشفيرة" مائلة لتقوية الحافة ثم بدأ بتقسيم القاعدة والفوهة إلى أربعة وعشرين مساحة .

وتم توصيل النقطة من القاعدة "القاع" إلى الفوهة ولتحديد الأضلاع وجعلها مسطحة أي جعلها أربعة وعشرين مسطحا حول البدن ، والطرق يبدأ من الأطراف إلى اتجاه المركز لإيجاد التقعير المطلوب .

والأسلوب الذي التزم به الصانع هو الطرق ليتناسب مع الآنية التي تستخدم كوسيلة علاجية من حيث خفة الوزن وصغر الحجم الأمر الذي جعله يختار لها مقاسات مناسبة من حيث سعة القطر والارتفاع .

ويبدو أن القاع الحالي قد أضيف مؤخراً حيث تظهر حافته من الخارج مثنية على جدرانه بالطرق ثم البرشام وعلى القاع من أسفل إطار بزخرفة نباتية متشابكة .

● **معالجة السطح** :

عن طريق الحفر تم تنفيذ الطلاسم والكتابات والرسوم على السطحين الداخلي والخارجي للطاسة بعد التشكيل ، وقد أضاف إليها التقسيمات الهندسية ليضفي عليها المكانة ليتزايد الاعتقاد بأهميتها .

وعلى إطاراتها تباينت المساحات الزخرفية ؛ ففي كل إطار تقسيمات مختلفة ، وحلول متدرجة تتجه إلى المركز الذي يوجد عليه المربع السحري بتقسيماته كبؤرة اهتمام ومجاراة إلى الاعتقاد السائد وقتذاك .

والزخرفة المنفذة على الطست هي بالحفر الخفيف بعد التشكيل ، وهو غني بالزخرفة التي جمعت بين الكتابية والهندسية والنباتية كلاً في انسجام ، وجمع بين الحفر وتنقيط الأرضية لإيضاح الزخارف مستعيناً بالظل والنور .



شكل (٤٥)

طست من النحاس الأصفر بزخارف نباتية ورنوك

(متحف الفن الإسلامي بالقاهرة)

تصوير الباحث

٧- طست شكل (٤٥)

رقم السجل بمتحف الفن الإسلامي ١٥٠٣٨

تاريخ الصنع القرن الثامن الهجري – الرابع عشر الميلادي

هذا الطست من النحاس ارتفاعه ١٩,٥ سم وقطر الفوهة ٤٤سم يمثل نوعية أخرى من الطسوت المملوكية حيث نجد قاعدته مقعرة والجوانب منسابة إلى الداخل قرب الفوهة إلا أن الفوهة واسعة ومفلطحة إلى الخارج والحافة مستعرضة مستدقة الطرق بزاوية قائمة إلى الداخل ، وعليها زخرفة نباتية يليها إطار به كتابة نصها " الجانب العالي المولوي الأميري الكبيري المالكي

العالمي العادلي المخدومي الغازي المجاهدي المرابطي المخدومي السيفي قشتمر أستاذ الدار الكريم طقر تمر أمير مجلس عز نصره " .

تقطعها ست جامات ، ثلاث منها مزخرفة بزخارف نباتية بالتبادل مع ثلاث جامات أخرى تضم رنوكاً مركبة ، وهي على شكل كمثري به نسر ناشر جناحيه ويقف على كأس ذات قاعدة ، وتحيط به أفرع نباتية مورقة ، ويلي ذلك الإطار أقواس متراصة مسننة إلى الداخل .

أما زخرف القاع من الداخل فيتكون من ثلاثة صفوف من السمك في دوائر حول المركز .

البدن : من الخارج عليه إطار عريض من الكتابة بخط الثلث بنص كتابة الحافة نفسها عدا كلمة المخدومي وضع بدلاً منها العادلي ، وقد قطعت بثلاث جامات كبيرة بداخلها الرنك الموجود على الحافة ، وهذه الجامات بها زهور ذات انحناءات تأخذ شكل الإطار وبها وريدات صغيرة ، وأعلى وأسفل تلك الجامة توجد نباتات ، وعلى أجزاء الكتابة من أعلى وأسفل يوجد شكل مثلث به عناصر نباتية ، ويزين الأرضية الكتابية نباتات ذات انحناءات من أفرع مورقة .

التقنية من حيث :

- **بناء الشكل** :

نفذ الطست من قرص نحاس بالطرق الداخلي لعمل تجويف بعد ترك مسطح القاع ثم الجمع من الجوانب ، يميل إلى الداخل للتمهيد للانحدار المقوس للفوهة ثم عمل استعراض على الحافة بوساطة سندان "المطراش" الدائري لإيجاد تشفيرة مستقيمة منتهية بزاوية قائمة .

والأسلوب التقني الذي استخدم يتناسب وطبيعة وشكل الطست ؛ فالطرق يبسط الخامة ويشكلها حسب الشكل المراد تنفيذه .

وهنا يتحقق الهدف من حيث السعة وخفة الوزن على العكس لو نفذ بالسباكة مثلاً فوجود سُمك غير قليل سيكون للطست وزن ثقيل وهو فارغ ، والطست في أبعاده يتناسب جمالياً ووظيفياً ، وإذا كانت هيئة الطست ذات فوهة مفلطحة فهي توفر قسطاً أكبر في سهولة الاستعمال .

- **معالجة السطح** :

لقد أضاف الفنان إلى هيئة الطست جوانب زخرفية تعالج جوانب التشكيل فالفوهة المستعرضة يقيم عليها من الداخل إطار عريض من الكتابة ؛ وكأنها تشع من مركز في قاع الطست ، حيث توجد ثلاثة صفوف من السمك ، وعلى السطح الخارجي للطست أقام إطاراً عريضاً من الكتابة يتوسطها جامات تنتهي في الثلث الأول والأخير من الارتفاع الكلي للطست لشغل الفراغ الناتج من الإطار الكتابي الذي يتوسط ارتفاع الطست .

والمسطحات الزخرفية سواء كانت كتابية أم نباتية فقد تم تكفيتها بالفضة بعد التشكيل ، ولقد أسرف الصانع في زخرفة ذلك الطست من الداخل والخارج ، ومن المرجح أن تم له الزخرفة من الداخل أولاً ثم من الخارج ، وهذا الأسلوب يحتاج إلى مهارة وحسابات دقيقة لإمكانية الخامة .



شكل رقم (٤٦)
علبة من النحاس الأصفر اسطوانية ومزخرفة برسوم وكتابات عربية
(متحف الفن الإسلامي بالقاهرة)
تصوير الباحث

٨- علبة (شكل ٤٦)

رقم السجل بمتحف الفن الإسلامي ٣٩٨٥

تاريخ الصنع القرن الثامن الهجري ، الرابع عشر الميلادي

علبة من النحاس الأصفر ارتفاعها ١٤ سم وقطرها ١٢سم اسطوانية الشكل مكونة من قطعتين .

الغطاء : له انحدار ويتصل بالبدن بمفصلة من ناحية ، وعلى الجهة الأخرى قفل طويل لإحكام الغلق ، وعلى الغطاء من أعلى في منتصفه دائرة بها رنك الكأس يحيط به إطار بنباتات وزهرة اللوتس ، وعلى الانحدار من أعلى إطار دائري مقسم إلى ست مناطق بكتابات

تقطعها جامات بها وريدات ، وعلى حافة الغطاء إطار عليه حيوانات من السباع والغزلان يعدو الواحد خلف الآخر في اتجاه اليسار ليقتنصه ويقطع هذا الإطار دائرتان بهما رنك الكأس ، أما البدن فعليه كتابات نسخية على خلفية نباتية دقيقة والكتابات نصها "المقر العالي المولوي الأميري الكبيري المجاهدي السيفي طغتمو الساقي الناصري" .

أما القاع من الخارج فعليه في الوسط زهرة في دائرة تحيط بها دائرة أكبر تحلق فيها ثمانية طيور على خلفية نباتية كل ذلك في دائرة أكبر من محيط القاعدة .

التقنية من حيث :

- **بناء الشكل :**

نفذ بدن العلبة بالطرق من قرص دائري عمل به تجويف بعد ترك دائرة بمساحة القاع ثم جمع الجوانب وحتى الارتفاع المطلوب ثم قرص آخر للغطاء حيث ترك مسطح دائرة ثم بدأ في الجمع الداخلي لعمل انحدار ثم الجمع بزاوية قائمة تصل للحافة بالارتفاع المطلوب ثم ثبت المفصلتان والتي تجمع بين الغطاء والبدن ومن الجهة المقابلة من الإمام ثبت القفل وهو شغل سباكة بلحام القصدير .

- **معالجة السطح :**

نفذت الزخارف والكتابات بالحفر بينما تم تكفيت الخلفيات النباتية ، وقد استخدم النحاس الأحمر في التنزيل فوق الرنوك أعلى الغطاء وعلى حافته بينما استخدم "النيللو" في الحافة على أرضية الحيوانات لإيجاد التباين .



شكل رقم (٤٧)
قمقم من النحاس الأصفر المكفت بالذهب والفضة
(متحف الفن الإسلامي بالقاهرة)
تصوير الباحث

٩- قمقم (شكل ٤٧)

رقم السجل بمتحف الفن الإسلامي ١٥١١

تاريخ الصنع القرن الثامن الهجري ، القرن الرابع عشر الميلادي

قمقم من النحاس الأصفر المكفت بالذهب والفضة ارتفاعه ٢٣,٥سم وأقصى قطر ١١سم وقطر القاعدة ٧,٥ وهو مكون من جزئين .

الرقبة : هي مخروطية الشكل والفوهة ضيقة قطر ٠,٥ سم وعليها كتابات من أسفل نصها "دام لك العز والهناء والحياة في الصبح والمساء" ، ويعلو هذه الكتابات زخارف من أوراق متشابكة كل منها تحيط بتشكيلات من أوراق مورقة صغيرة .

أما الحلقة المنتفخة والتي بين الرقبة والبدن فهي مكفتة على نحو بديع بأفرع نباتية مورقة تقطعها جامات في هيئة زهرات .

البدن : على شكل القبة ، وهو مقسم لخمس إطارات غير متساوية كل منها يحتوي على تكوين ثلاثي به جامات أو دوائر ؛ فالإطار العلوي به تسع زهور لوتس قطعت بثلاث دوائر بها زهور ، أما الإطار الذي يليه فهو أكثر عرضاً ويتكون من وحدات معينة الشكل مليئة بأزواج من البط المتقابل والمتدابر ، أما المثلثات التي نتجت من هذه المعينات فقد شُغلت بتأشيرات هندسية ، ويوجد ثلاث دوائر تقطع هذا الإطار فيها كتابات باسم "الملك الناصر" ، أما الإطار الأوسط والثالث فهو الأكثر عرضاً فيوجد به كتابات كبيرة بخط النسخ نصها "عز لمولانا السلطان الملك الناصر ناصر الدنيا والدين" على أرضية من أفرع نباتية دقيقة تقطعها جامات كبيرة مفصصة تشع الكتابة من مركز الدائرة والكتابة على شكل زهرة ، وتضم نفس العبارة "عز لمولانا السلطان الملك الناصر ناصر الدنيا والدين" وكلا من هذه الكتابات والجامات وضعت على أرضية نباتية دقيقة ، أما الإطار الرابع فهو يكرر الإطار الثاني إلا أنه أكثر طولاً بحكم وجوده في أسفل البدن عند اتساع القاعدة وعلى ذلك فالعناصر الزخرفية أكثر اتساعاً ، والإطار الأخير ضيق أسفل البدن عند اتصاله بالقاعدة وبه زخارف نباتية مورقة .

القاعدة : مزينة بزخارف نباتية منحنية قطعت بست دوائر داخلها زهور ، وعند أسفل القاعدة يوجد انحناءات متتالية عليها زخارف نباتية .

التقنية من حيث :

● **بناء الشكل :**

الرقبة : منفذة بالانفراد لإيجاد الشكل المخروطي ذو فوهة ضيقة وملحومة الطرفين .

البدن : منفذ من قرص بالطرف لإيجاد الارتفاع المطلوب ثم الجمع في اتجاه القاعدة ، حيث يجمع إلى الداخل قبل القاعدة ثم يعاد الطرف في الاتجاه الخارجي لجعل القاعدة أكثر اتساعاً لاستقرار الشكل .

القاعدة : من قرص دائري مسطح ومثبت باللحام وفي منتصفه توجد "ضبة" على هيئة وردة مسبوكة يمكن فتحها وإغلاقها لوضع العطر والماء فقد جمع الصانع بين أسلوب الطرق والجمع في تنفيذه للبدن بينما نفذ الرقبة بأسلوب الانفراد ؛ نظراً لأن الرقبة مخروطية وبفوهة ضيقة ويتناسب معها أسلوب الانفراد .

● **معالجة السطح :**

بعد تشكيل الأجزاء وتنعيمها يتم زخرفتها وتكفيتها بالذهب والفضة ، وذلك بوضع القار بداخلها لتنفيذ الزخرفة ، وبعد الانتهاء تنظف ويتم تجميعها ولحام قرص القاعدة .

والإطارات الزخرفية المنفذة على البدن تختلف من حيث عرضها حسب انسيابية البدن ذاته ؛ فقد جُعل إطار الكتابة والذي يشمل الحيز الأكبر له السيادة بحروفه الكبيرة ، ويتقاطعها مع الحروف المشعة بهيئة الدوائر ، وتلي ذلك إطارات تتناسب مع المساحة التي تشغلها وملائمة الزخارف لموضعها .







تفصيله رقم (١)

شكل رقم (٤٨)

مدفئة من النحاس على شكل كروي

(متحف الفن الإسلامي بالقاهرة)

تصوير الباحث

١٠- مدفئة من النحاس : شكل رقم (٤٨)

رقم السجل: ١٥١٠٨ من سجلات متحف الفن الإسلامي بالقاهرة

تاريخ الصنع : ٨هـ - ١٤م

مدفئة من النحاس على شكل كروي به انبعاج ، ارتفاعها ١١سم، قطرها ١١,٥سم . والمشغولة عبارة عن نصفين .

الجزء العلوي متحرك لتوضع جمرات النار ، ويوجد ثقوب على سطح المشغولة التي قُسمت إلى أطر ، ودائرة أعلى ، وأخرى أسفل وتوصيل نصفي العمل بمفصلات .

الأساليب المستخدمة في تشكيل المشغولة :

● معالجة السطح :

قسم السطح إلى أطر حول السطح ، ووزعت الزخارف داخل هذه الأطر في مساحات هندسية كالدائرة وشبه الدائرة .

ولقد قام الصانع بمعالجة الأطر على سطح المشغولة بزخارف نباتية ، بالتبادل داخل جامة دائرية ثم جامة تأخذ زخارفها النباتية وفروعها شكل شبه دائري يميل إلى البيضاوي .

والجامة الدائرية زخارفها في المنتصف أربع زهرات كأسية موزعة داخل شكل يشبه المربع ، وبين كل زهرة وأخرى يخرج فرع نباتي من مربع في وسط الدائرة .

وأعلاه ورقتان نصف نخيلية وباقي الدائرة زخرفت بورقات ثلاثية رصت بالتوالي على شكل إطار ، والخط الخارجي للدائرة عبارة عن عقد مفصص .

والجامة الأخرى عبارة عن دائرتين على شكل بيضاوي كل دائرة زخارفها تتكون من أربع ورقات نصف نخيلية كل ورقتان متقابلتان ، اثنين إلى أعلى واثنين لأسفل .

وتم تكرار الزخارف في الدائرة المقابلة مكونة جامة بيضاوية في منتصفها فروع مورقة مجدولة ومتشابكة أعلاها زهرة كأسية داخل شكل شبه معين داخله زهرة لوتس مقفولة ذو سبعة ورقات وورقة ثلاثية من أعلى .

ويتكون الإطار من ثلاث دوائر بالتبادل مع ثلاث جامات .

أما الإطار فزخارفه عبارة عن فروع وأغصان مورقة بورقات ثلاثية وورقات ذو فص واحد ، ويقطع الإطار ثلاث دوائر داخل كل دائرة زهرة كأسية ، ثم أعلى الكرة نجد دائرة زخارفها عبارة عن فروع وأغصان نباتية مورقة متداخلة ومتشابكة (أرابيسك) .

وتم تكرار هذه الزخارف في نصف الكرة الأسفل .

ونلاحظ أن الفنان استطاع بمهارة عمل تآلف وتعايش بين الوحدات الزخرفية رغم اختلاف العناصر .

فنجد الجامة الدائرية وحدتها الزخرفية تختلف تماماً عن الوحدات الزخرفية بالجامة البيضاوية وعلى الرغم من ذلك لا نشعر بهذا الاختلاف ؛ بل نجد ترابط وتداخل جمع بين أجزاء العمل من خلال توزيع الزهرة الكأسية والثلاثية في الإطار .

وفي الدائرة العلوية صنع وحدة بين أجزاء التصميم جعلت عمل المشغولة مترابط إلى حد كبير .

<u>طرق التشكيل</u> :

قام الفنان بتكفيت زخارفه بالذهب والفضة ؛ فزاد ذلك من قيمة المشغولة لأنها صنعت ببراعة فائقة وإتقان شديد ثم قام بتثقيب السطح بين الزخارف بدقة ليحتفظ بجمال التصميم مع أداء المشغولة لوظيفتها في التدفئة بخروج الهواء الساخن من هذه الثقوب بالإضافة إلى أنها تحفة جمالية تزين مكانها .



شكل (٤٩)
مبخرة من النحاس الأصفر
اسطوانية الشكل من العصر المملوكي
(متحف الفن الإسلامي بالقاهرة)
تصوير الباحث

١١- مبخرة (شكل ٤٩)

رقم السجل بمتحف الفن الإسلامي ١٥١٢٩

تاريخ الصنع القرن الثامن الهجري – الرابع عشر الميلادي

مبخرة من النحاس الأصفر اسطوانية الشكل ارتفاعها ٢٠,٥ سم ، وقطرها ١٢سم مكونة من جزئين .

الغطاء : محدب بهيئة نصف الكرة ومتصل بالبدن عن طريق مفصلة بشكل ورقة النبات ، ومن الجهة المقابلة مسالك لأحكام الغلق ، وأعلى الغطاء فيوجد شكل لناقوس به تفريغات جانبية لعناصر مسيحية من صلبان وأشخاص في صورة قديسين .

وعلى الغطاء ست جامات كبيرة كل منها ذات ثماني فصوص بداخلها أسراب من الطيور المحلقة محاطة بتفريغات .

وفي المنتصف دائرة بها أوراق نباتية منحنية حول المركز أما الأرضية فهي من خطوط هندسية منكسرة في الفراغات المحيطة بالجامات ، وعند الحافة السفلية يوجد بروز بخطوط مائلة متوازية بهيئة الحبل محفورة عليه .

البدن : اسطواني الشكل يحده من أعلى وأسفل بروز مثل الحافة السفلية للغطاء ، والبروز السفلي تقطعه ثلاثة أرجل مسبوكة ومفلطحة للخارج للارتكاز عليها وهي مزخرفة بزخارف نباتية ، وحول البدن ست جامات أحداها عليها قصاصة معدنية يحتمل أنها كانت مكان اليد .

والجامات مثمنة الفصوص ومتصلة من أعلى وأسفل بدائرتين يحددان إطار البدن وعلى تلك الجامات طيور محلقة أكثر عدداً من جامات الغطاء .

فقد لجأ الفنان إلى عمل تفريغات وثقوب في جامات الغطاء لسهولة خروج رائحة العطر والبخور منها .

وفي منتصف جامات البدن توجد دائرة بها وريقات منحنية حول مركز الأرضية الناتجة عن تلك الجامات مشغولة بخطوط هندسية منكسرة .

التقنية من حيث :

- **بناء الشكل :**

نفذت المبخرة بالسباكة على الطرق السالب والموجب للبدن والغطاء ، وقد أضيفت مجموعة العناصر المسيحية فوق الغطاء باللحام ، ويتصل الغطاء بالبدن بمفصلة على هيئة ورقة شجر مسبوكة ومثبتة بالبرشام ومساك في الاتجاه المقابل ، ويوجد أسفل قاعدة المبخرة ضبة على شكل وردة تفتح من أسفل لخروج الرماد وقرب حافة البدن العليا توجد مصفاة لوضع البخور والحطب ، وهي مثقبة لكي تسمح بتساقط الرماد ، والبدن محمول على ثلاثة أرجل مفلطحة ومثبتة بالقاعدة من أسفل بالبرشام .

- **معالجة السطح :**

لجأ الفنان إلى التفريغ كمعالجة سطحية في الغطاء دون البدن ؛ لكي تخرج رائحة البخور من أعلى بينما تحفظ الحرارة داخل البدن ؛ وذلك من خلال الوحدات الزخرفية ذات الثمان فصوص ، وبداخلها أسراب الطيور على البدن والغطاء بينما شغل الأرضية المحصورة بخطوط هندسية منكسرة لإيجاد تنغيم دقيق .

وفي نفس الوقت جعل السيادة للجامات والطيور بداخلها وكأنها الأفق تسبح فيه. وقد نُفذت الزخارف سواء كانت هندسية أم نباتية أو طيور بالتكفيت بالذهب والفضة وذلك بعد سبك وتشكيل جسم المبخرة .



شكل رقم (٥٠)
مبخرة من النحاس المكفت بالفضة
من العصر المملوكي
(متحف الفن الإسلامي بالقاهرة)
(تصوير الباحث)

١٢- مبخرة (شكل ٥٠)

رقم السجل بمتحف الفن الإسلامي ١٥١٠٧

تاريخ الصنع الصنف الثاني من القرن الثالث عشر الميلادي

مبخرة من النحاس المكفت بالفضة ارتفاعها ١٧ سم ، وقطرها ٨,٥سم ، وهي اسطوانية الشكل مكونة من جزئين .

الغطاء : على هيئة نصف كرة وهو مقسم إلى ثلاثة إطارات أفقية حول القبة المسبوكة والمحمولة على حلقة دائرية بها إطار كتابة يشير (Esin ، ١٩٨١م) إلى أن نصها "العز الدائم والعمر السالم والإقبال الزائد لصاحبه" . ص٦٠ ، يليه إطار عريض في الوسط به ست جامات كبيرة في ثلاث منها نسر ذو رأسين ناشر جناحيه ، وعلى نهايتهما رؤوس حيوانات ، أما الأرضية المحيطة بالجامات فهي من خطوط هندسية متكررة على شكل حرف T .

وعند اتصال الغطاء بالبدن يوجد أطر ضيقة من زخارف هندسية متداخلة مضفرة تلتف حول الحافة السفلى للغطاء لأحكام الغلق ، ويتصل الغطاء بالبدن بمفصلة مسبوكة وإن كانت مهشمة .

البدن : ذو اسطواني الشكل ويرتكز على ثلاثة أرجل مفلطحة عليها زخرفة نباتية متسلقة وعلى جدران البدن توجد ثلاث جامات كبيرة ذات ثمانية فصوص متصلة بشرائط من كتابات كوفية يحيط بها من أسفل وأعلى ست وريدات وسط دائرة ، وإحدى هذه الجامات خالية وبها ثقوب ، ويرجح أنها كانت مكان ليد أو مقبض .

أما الجامتان الأخريتان فيظهر على كل منهما فارس يقفز بالحصان على أرضية من النباتات والزهور ويحيط بالشرائط الكتابية والجامات خطوط هندسية منكسرة بشكل حرف T .

وينتهي البدن من أسفل ببروز عليه حزوز مائلة ومتوازية كهيئة الحبل ، ويقطع هذا الإطار ثلاث أرجل عليها أفرع نباتية متسلقة ، والبدن ليس له قاع (في الوقت الحالي) .

التقنية من حيث :

- **بناء الشكل** :

نفذت المبخرة بالسباكة للبدن والغطاء والأرجل ولا يوجد قاع لبدن المبخرة ، وقد تم تفريع خلفية جامات الغطاء ؛ وذلك لخروج رائحة العطر والبخور ولتجديد الهواء واحتراق البخور .

والأسلوب التقني المنفذة به المبخرة : هو السباكة بحيث يتناسب مع وظيفتها بأن يجعلها راسخة نظراً لثقلها مع تحملها للحرارة والاحتفاظ بها ليتم احتراق الحطب البخور .

● **معالجة السطح :**

بعد سباكة المبخرة يتم تكفيتها بالفضة والمعجون الأسود لجامات البدن لإظهار التباين بين الفضة والنحاس الأصفر في كل الزخارف النباتية أو الحيوانية أو الآدمية أو الكتابية الهندسية المستخدمة على جسم المبخرة ؛ وللثراء الزخرفي الذي تتمتع به تلك المبخرة والذي جعل منها تحفة رائعة بعد أن جمعت بين العناصر الزخرفية المختلفة .



شكل (٥١)
مقلمة من النحاس الأصفر المكفت بالفضة العصر المملوكي
(متحف الفن الإسلامي بالقاهرة)
تصوير الباحث

١٣- مقلمة (شكل ٥١)

رقم السجل بمتحف الفن الإسلامي ٤٤٦١

تاريخ الصنع : القرن الثامن الهجري ، الرابع عشر الميلادي

مقلمة من النحاس الأصفر مستطيلة الشكل طولها ٣٢ سم ، وعرضها ٩سم ، وارتفاعها ٨سم مكونة من جزئين ، الغطاء بارتفاع ٣سم وهو متحرك مثبت بمفصلتين في جسم المقلمة ، وله ماسك في الاتجاه المقابل للمفصلتين يستخدم لأحكام الغلق ، وعليه من الخارج كتابة بخط

النسخ المملوكي نصها "عز لمولانا السلطان المالك الملك العالم العامل الغازي المجاهد المرابط المثاغر المؤيد المنصور" ، ويحيط بالكتابة إطار ضيق مقسم إلى ثمانية أجزاء في أربعة منها كتابات ذات قوائم متقاطعة وبالتبادل مع أربع بداخلها معينات تحتوي على زهرة اللوتس ، ويقطع الأجزاء الثمانية جامات مستديرة مكفتة بالذهب لزخارف نجمية الشكل ، ويشير مصدر (وزارة الثقافة ، بدون) أن على جوانب الغطاء إطار كتابة باسم "السلطان الملك المنصور محمد المتوفي في سنة ٧٦٤هـ/١٣٦٣م " . ص١٢٢

والغطاء من الداخل عليه كتابات بالخط الكوفي المجدول المضفر ويتوسط الغطاء جامة مفصصة من زخارف نباتية وطيور محلقة ، وفي منتصفها كتابات في دائرة ، وحول الغطاء من الداخل إطار به كتابات باسم السلطان وألقابه يقطعها ثمان جامات دائرية مكفتة بالذهب بداخلها زخارف هندسية مشعة .

وجسم الدواة من الداخل به تجويف مستطيل الشكل ضلعاه العرضيان بهيئة العقد ، ومبطن من الجوانب بشريط من النحاس ارتفاعه حوالي ٦سم ، وعلى أرضية هذا التجويف كتابة في إطار "عز لمولانا السلطان الملك المنصور العالم العامل" على أرضية من أوراق دقيقة .

ويحيط به من الأربع جهات أنصاف دوائر مفصصة بداخلها خطوط هندسية مثلثات متداخلة ، وبينهما زخارف نباتية ووريدات .

وبجانب هذا التجويف وعلى غطاء الدواة من الداخل توجد ثلاث فتحات اثنتان متجاورتان لوضع الأحبار ولكل منهما غطاء ، والفتحة الثالثة في النهاية قرب الحافة لوضع الرمل في كيس لتجفيف الكتابة وحولها مساحة بنصف قطع ناقص .

التقنية من حيث :

- **بناء الشكل :**

المقلمة منفذة بطريقة الإفراد ثم ثني الحواف واللحام بالقصدير من الداخل أي أن قطعة النحاس ترسم عليها المسطحات وتحدد الأضلاع والزوايا ثم تثنى وتلحم وكذلك بالنسبة للغطاء .

والأسلوب التقني المنفذة بها المقلمة هو : الانفراد بما يتفق مع تشكيل المجسمات الهندسية ، والزوايا القائمة تستلزم ذلك الأسلوب في التشكيل .

والحقيقة استطاع الفنان أن يظهر إمكاناته التشكيلية وسيطرته على الخامة بالأدوات الميسرة لديه ، كذلك كانت النسب التي التزم بها في تنفيذه للمقلمة تعتبر نموذجاً في مشغولاته .

- **معالجة السطح :**

تمت عملية التكفيت والزخرفة على الوجهين ، وهي في حالة التسطيح أي قبل التجميع باللحام ؛ وذلك لوجود أماكن مزخرفة على الوجهين يصعب الوصول إليها إلا في حالة التسطيح .

والإطارات الزخرفية التي استخدمها الفنان في معالجته لأسطح المقلمة كانت ملائمة لأسطح المقلمة المتقابلة فقد شُغلت كلها بالكتابات من الداخل والخارج ، والمقلمة في ثراء زخرفي غزير . حيث جمعت بين العناصر الزخرفية المتنوعة سواء كانت كتابية أو هندسية أو نباتية أو طيور.

ولعل الإسراف الزخرفي فيها لكونها تخص السلطان الملك المنصور إلا أن هناك من المقلمات ما تؤدي الغرض الوظيفي فقط دون أية معالجة لأسطحها .



شكل رقم (٥٢)
رقبة شمعدان من النحاس المكفت بالذهب والفضة
العصر المملوكي
(متحف الفن الإسلامي بالقاهرة)
تصوير الباحث

١٤- رقبة شمعدان (شكل ٥٢)

رقم السجل بمتحف الفن الإسلامي ٤٤٦٣

تاريخ الصنع أواخر القرن السابع الهجري أواخر القرن الثالث عشر الميلادي

رقبة شمعدان من النحاس المكفت بالذهب والفضة الارتفاع ١٤,٥ سم ، وقطر الشماعة ٨,٥سم .

الشماعة : مخروطية الشكل بارتفاع ٦ سم عليها بروزات من أعلى وأسفل لتقويتها لزخرفتها على هيئة الحبل المجدول ، وفي وسط البروزات إطاران بزخرفة محببة ، وفي الوسط إطار كتابة بخط النسخ نصها "مما عمل برسم طشت خاناة المقر العالي المولوي الزيني زين الدين كتبغا المنصوري الأشرف" على خلفية نباتية وأوراق منحنية تقطعهم جامتان إلى ثلاثة أجزاء ، والجامة بها عناصر هندسية تشع من المركز بخطوط متقاطعة .

الرقبة : اسطوانية الشكل بطول ٨,٥ سم ، وهي تبدأ بإطار من أعلى وأسفل بزخرفة لوزية الشكل عمودية تحيط بها خطوط هندسية يلي ذلك إطاران إلى الداخل من أسفل وأعلى بزخرفة هندسية سداسية الشكل .

ويشير (Esin ، ١٩٨١م) " وفي الوسط إطار رئيس يحتوي على كتابات بأشكال ذات رؤوس حيوانية منتهية من أعلى برؤوس آدمية عددها ست عشرة توجد حولها هالات يتداخل معها في الأشكال وز وطيور أخرى " . ص٦٤

والجذوع الآدمية والأذرع لتلك العناصر تشكل حروف الكتابة .

والأرجل فتتداخل وتنتهي برؤوس حيوانية كالسباع والغزلان ، وهذه العناصر تحمل أشياء كالسهام والحراب والدروع ، والكتابة التي صيغت من تلك العناصر مجتمعة نصها "العز والبقاء والظفر بالأعداء .

التقنية من حيث :

- **بناء الشكل** :

الشماعة : وهي مخروطية الشكل منفذة بالطرق من قرص ثم الجمع إلى الداخل لتحديد الفوهة ، والتجويف الداخلي المبطن بشريط من النحاس ملتحم من أعلى ، والبروزات لتقوية الشكل وتلتحم بالرقبة من أسفل .

الرقبة : وهي اسطوانية الشكل منفذة كذلك بالطرق والجمع ، ولها حافتان من أعلى ، والسفلى تزيد ببروز دائري لتثبت باللحام .

- **معالجة السطح :**

الزخارف الكتابية والحيوانية والنباتية مكفتة بالذهب والفضة ، وقد جُمعت في تناسق شائق يحوز الإعجاب ، كما تمت الزخرفة والتكفيت بعد التشكيل ثم تجميع الأجزاء باللحام .

ولعل المعالجة الزخرفية لرقبة شمعدان كتبغا تظهر البراعة الفنية لدى الصانع من حيث تقسيماته لها في إطارات أساسية تحمل كتابات نسخية على الشماعة بخلفية نباتية محققاً الإيقاع نتيجة تبادل الظل والنور بين الكتابات كمستوى بارز وخلفية بمستوى غائر في تكامل فني يحقق التنوع مع تحقيق الوحدة الفنية بينهما بجانب الدوائر التي تقطع الكتابات بخطوطها الهندسية .

وتبدو براعته أيضاً في استعماله لكتابات على الرقبة بحروف ذات رؤوس آدمية تحقق مزيداً من الرشاقة والخفة لحركة الحروف ذات الأجسام في تشكيل متوازن .



شكل (٥٣)
شمعدان النحاس الأصفر
للسلطان قايتباي العصر المملوكي
(متحف الفن الإسلامي بالقاهرة)
تصوير الباحث

١٤- شمعدان (شكل ٥٣)

رقم السجل بمتحف الفن الإسلامي ٤٢٩٧

تاريخ الصنع ٨٨٧ هـ /١٤٨٢م

شمعدان من النحاس الأصفر ارتفاعه ٤٨سم ، وقطر القاعدة ٤٠ سم ، ويتكون من أربعة أجزاء .

الشماعة : وهي مكان لوضع الشمعة بداخله ، وهي مخروطية الشكل عليها إطار من الكتابة نصه "هذا ما أوقف على الحجرة النبوية مولانا السلطان الملك الأشرف أبو النصر قايتباي بتاريخ سنة سبع وثمانين وثمانمائة" ، وأعلى وأسفل الكتابة بروزات عليها أوراق نباتية مائلة في اتجاه واحد.

الرقبة : وهي الحاملة للشماعة ، وهي اسطوانية الشكل ، في منتصفها إطار عليه كتابة نسخية نصها "عز لمولانا السلطان الملك العادل المجاهد المالك الملك الأشرف أبو النصر قايتباي" حيث تتقاطع نهايات الأحرف من أعلى فتتكون مجموعة الأهلة ، وبداخلها براعم اللوتس ، وفي أعلى وأسفل الرقبة توجد زخارف نباتية منحنية .

القرص : القرص وهو الحامل للرقبة ومقعر قليلاً وعليه كتابة نصها "هنا ما أوقف على الحجرة النبوية مولانا السلطان الملك الأشرف أبو النصر قايتباي عز نصره بتاريخ سنة سبع وثمانين وثمانمائة من شهر رمضان المعظم قدره" .

وعند اتصال الرقبة بالقرص يوجد إطار تقطعه دوائر مكتوب عليها "السلطان أبو النصر قايتباي عز نصره" وحول الكتابة زخارف نباتية .

البدن : مخروطي الشكل ارتفاعه ٢٦,٥ سم ، والقاعدة ٤٠ سم يبدأ من أعلى ببروز عليه زخارف شطرنجية .

ويتلو ذات إطار بأفرع منحنية وأوراق وبراعم ثم إطار عليه زخرفة الإطار الأعلى نفسها .

ويتبع ذلك إطار عريض عليه كتابة "عز لمولانا السلطان الملك العادل المجاهد سلطان الإسلام والمسلمين الملك الأشرف أبو النصر قايتباي" تقطعها جامتان كبيرتان ذات نصوص وبداخلها ثلاث مساحات أفقية في الوسط كُتب عليها "عز لمولانا السلطان الملك الأشرف وأعلى "أبو النصر قايتباي" وأسفل "عز نصره" على خلفية نباتية .

والكتابات تتقاطع بنهاية الأحرف من أعلى ؛ فتتكون مجموعة الأهلة وبداخلها براعم اللوتس بالطريقة نفسها على إطار الرقبة وكتبه بطريقة واضحة مميزة .

التقنية من حيث :

- **بناء الشكل :**

الشماعة : تتكون من جزئين الأول مخروطي الشكل بارتفاع ٧,٥ سم ، وقاعدة ١١,٦ سم وفوهة ١٠ سم ، وهو منفذ بالطرق من قرص لعمل التجويف ثم الجمع والتفريع من المنتصف ؛

لكي يلتحم مع الرقبة ، والجزء الثاني وهو شريط لتبطين الجدار الداخلي والمحيط بالشمعة لكي تضيء الشمعة ، ويلتحم مع الحافة العليا للشماعة .

الرقبة : اسطوانية الشكل ارتفاعها ١٤ سم ، ومنفذة بالانفراد لها من أسفل وأعلى حافتان لأحكام اللحام فيها وعليها .

القرص : القرص مصغر قليلاً ، وهو منفذ من قرص في المنتصف تقام عليه الرقبة مع إحاطتها ببروز لتقوية اللحام أما محيطه فمثنى الحواف للتقوية ، ولعدم الإصابة ويلتحم مع البدن .

البدن : منفذ من قرص بالطرف ثم الجمع لعمل الشكل المخروطي بارتفاع ٢٦,٥ سم وقاعدة ٤٠ سم مع إظهار ثلاثة بروزات مسننة اثنتان من أعلى والثالث من أسفل لإعطاء المتانة وللمحافظة على الشكل العام ثم جعل حافة البدن السفلية في انحناءه إلى الخارج لزيادة استقرار ورسوخ جسم الشمعدان .

والأسلوب التقني هو : نفذ الشمعدان بالطرق لمجموعة الأجزاء المكونة له ثم يعاد تجميعها باللحام، وتتناسب مجموعة الأجزاء مع بعضها مكونة كُلاً عاماً يشغل حيزاً في الفراغ المحيط به ، ويخضع للنسبة الذهبية والتي التزم بها الفنان في منتجاته لكي يحقق غرضاً وظيفياً محدداً .

- **معالجة الأسطح :**

تميز هذا الشمعدان بالكتابات النسخية الكبيرة والصغيرة ، وجعل نهايات الحروف تتقاطع مكونة الأهلة ، والتي تحصر بينها براعم لزهور اللوتس وإضافة زهور ملتوية طبيعية الشكل تميز طابع ذلك العصر .

ولو أن الفضة والذهب المستخدمة في تكفيت النحاس كانت وما زالت تستخدم إلا أن هذا الشمعدان الذي تميز بأسلوب بسيط في معالجة السطح وهو الحفر فقد كان ذلك شائعاً مع استخدام " النيللو" وهو مسحوق أسود كان يضاف بعد الحفر في الأجزاء الغائرة في الأرضية بحيث أصبحت هذه الطريقة بمرور الزمن بديلة لعملية التكفيت بالذهب والفضة من حيث كونها أرخص ، وكذا سهولة التنفيذ علاوة على أنها تعطي تأثيراً بالتباين بين الشكل والأرضية لإمكانية اللون الأسود مع لمعان سطح النحاس الأصفر .

ثم كانت معالجته الزخرفية من خلال إطارات أفقية حول الشمعدان حيث ربطت الأجزاء بعضها ببعض وأخفت اللحامات .

وقد تنوعت الإطارات بما يتناسب وما تحمله من عناصر زخرفية ولعل استخدامه للبروزات أعلى وأسفل الشمعة .

وكذلك أعلى وأسفل البدن أعطى المتانة من ناحية ومن ناحية أخرى لعمل تحديدات بصرية للشكل بعامة .



شكل رقم (٥٤)
شمعدان من النحاس الأصفر من أوائل العصر المملوكي
(متحف الفن الإسلامي بالقاهرة)
تصوير الباحث

١٦- شمعدان (شكل ٥٤)

رقم السجل بمتحف الفن الإسلامي ١٦٥٧

تاريخ الصنع ٦٦٨هـ / ١٢٦٩م

شمعدان من النحاس الأصفر ارتفاعه ٢٢,٥ سم ، وقطر القاعدة ٢٥ سم ، ولو أن نسب هذا الشمعدان غير شائعة لكن الطراز المصنع به يعتبر حلقة وصل بين نهاية العصر الأيوبي وبداية العصر المملوكي نظراً لحداثة إنتاجه أبان العصر المملوكي ومع ذلك يعتبر من الأمثلة الرائعة للمشغولات المعدنية التي أنتجت في العصر المملوكي ، وهو يتكون من :

الشماعة : مخروطية الشكل ارتفاعها ٣سم ، وفي منتصفها إطار به زخارف نباتية محاطة من أعلى وأسفل بإطار عند الحافة ، والآخر في أسفل الشمعة محصور بينهما دوائر صغيرة مكفتة بالفضة كأنها حبات اللؤلؤ .

الرقبة : اسطوانية الشكل وقد غطيت بشبكة من الوحدات الهندسية والمحصورة بينهما خمس جامات بداخلها أشكال آدمية جالسة تحمل الدفوف والآلات الموسيقية ، وبين كل جامة وأخرى خطوط هندسية متعرجة بأسفل الرقبة إطار فيه بروز عليه زخرفة شطرنجية الشكل وتتصل بالقرص.

القرص : مقعر قليلاً عند الرقبة ومستعرض عند الحافة ، وهو يبرز قليلاً عن بدن الشمعدان وعليه ثلاثة إطارات ، الداخلي عليه كتابة " نقش محمد بن حسن الموصلي رحمه الله تعالى بمصر المحروسة في سنة ثمان وستين وستمائة هجرية له العزة والبقاء " ، والإطار الأوسط عليه كتابات كوفية ذات ثنايا ، أما الإطار الخارجي فيحتوي على طابور من الحيوانات المتعاقبة تقطعهم خمس دوائر بداخلها خطوط هندسية .

البدن : مخروطي الشكل قاعدته متسعة يبلغ ارتفاعه ١٢,٥ سم عليه إطار عريض يحده من أعلى وأسفل بروز ، ومن الأعلى بين البروز والقرص إطار .

التقنية من حيث :

- **بناء الشكل :**

استخدم الفنان تقنية أخرى وهي السباكة في أجزاء الشمعدان الثلاثة ، وهي الشماعة والرقبة والبدن ، ثم قام بتجميع الأجزاء باللحام بعد إضافة القرص العلوي باللحام فوق البدن والذي يبرز قليلاً عن البدن بحوالي ١سم .

ونظراً لصغر حجم هذا الشمعدان فإن أسلوب السباكة والذي يعطي ثقلاً للشمعدان في جعله أكثر استقراراً يكون مناسباً لهذا العمل وهو ما تميز به صانعه وجعله يسجل اسمه على الإطار الداخلي للقرص .

- **معالجة السطح :**

ذكرنا بأن هذا الشمعدان يعتبر من الأمثلة الرائعة على الرغم من اختلاف نسبة عما هو شائع ، وبرغم كونه في مرحلة متقدمة نسبياً لبداية العصر المملوكي فهو من حيث معالجة الأسطح فقد زين بإطارات وجامات مليئة بأشكال حيوانية وآدمية وكتابات ووحدات هندسية ، حيث جمع بين كل عناصر الزخرفة في انسجام كامل .

وزاد في ثراء الأسطح استخدام الذهب والفضة في التكفيت لتلك الزخارف ، وإن اختفى جزء كبير من الفضة .

وقد تم زخرفته بعد سبك الأجزاء ثم أعيد تجميعها باللحام ؛ ولعل الاهتمام بزخرفة البدن راجع إلى سعة القطر ، وقلة ارتفاعه ليزيد من الإحساس بالاستقرار من خلال الإطار العريض الذي زيد به البدن .



شكل (٥٥)

تنور من النحاس الأصفر

مكون من أجزاء مربوطة بسلاسل

العصر المملوكي

(متحف الفن الإسلامي بالقاهرة)

تصوير الباحث

١٧- تنور شكل (٥٥)

رقم السجل بمتحف الفن الإسلامي ١٤٨٢

تاريخ الصنع ٧٤٣ هـ - ١٣٤٢م

تنور من النحاس الأصفر مكون من جزئين متصلين بالسلاسل الطول الكلي ١٥٠ سم وقطر القبة ٤٤ سم .

فالقبة لها حافة مستعرضة ، وبزاوية قائمة إلى أسفل ، وعلى محيطها ثلاثة ثقوب لمرور سلاسل التعليق ، والتي يتخللها ثلاث كرات مخروطية يجمعها شكل كروي ذو حافة من أعلى أسفل خطاف التعليق ، وعلى القبة إطار عريض به كتابة باسم "السلطان أحمد بن السلطان الملك الناصر" بخط النسخ ، والأرضية المحيطة بالكتابة مشغولة بالثقوب ، والقبة تنتهي من أعلى بشكل بصلي على اسطوانة قصيرة تنتهي من أعلى بسلسلة تستمر حتى خطاف التعليق .

أما الجزء الثاني فعبارة عن قرص دائري بحافته تسع فتحات قطر الفتحة ٩سم ، وثبت عليها من أسفل اسطوانات مثقبة الجدران بطول ١٣ سم ، ومنتهية من أسفل ببروز للتقوية .

وهي منفذة لتعليق القناديل ، وهذا الجزء متصل بالجزء العلوي بسلاسل تمر في قبة التنور.

التقنية من حيث :

- **بناء الشكل :**

القبة منفذة من قرص دائري بالطرق لعمل تجويف داخلي حسب الشكل المطلوب ، ثم الجمع إلى الداخل لعمل الحافة والخروج بالاستعراض للحافة ، وإقامة زاوية لتقوية إطار القبة .

أما الكرات المخروطية فلكل منها جزئين ، كل جزء يتم تقبيبه على حدة ويتم التجميع بالدسرة أو اللحام .

أما الصينية السفلى فهي من قرص دائري له حافة عليها ثلاثة ثقوب لمرور السلاسل للتعليق ، وفي وسطه فتحة وحولها ثمان فتحات مثبت عليها من أسفل تسع اسطوانات منفذة بالانفراد ، والتحام الطرفين بالدسرة وحول الحافة السفلية للاسطوانة بروز لتقويتها .

- **معالجة السطح :**

وسيلة المعالجة لسطح التنور بجزئية هي التثقيب ، وذلك في تحديد الكتابة والأجزاء المحيطة والاسطوانات ؛ وذلك لتخفيف الأحمال .

والثقوب في القبة للسماح بتجديد الهواء ، ومرور الدخان الناتج عن احتراق الزيت المستخدم في الإضاءة وقتذاك .



شكل (٥٦)
تنور من النحاس الأصفر المفرغ والمقبب
العصر المملوكي
المتحف الإسلامي بالقاهرة
تصوير الباحث

١٨- تنور (شكل ٥٦)

رقم السجل بمتحف الفن الإسلامي ٩٢

تاريخ الصنع ٧٦٤هـ / ١٣٦٣م

يتكون من النحاس الأصفر طوله ٢٠٠ سم ، وقطره ٦٥ سم ، وهو على هيئة منشور ثماني ذي أربعة أدوار كل ضلع به أربه حشوات ، الحشوة الأولى من أسفل محدده بأشكال نباتية ، والحشوة الثانية والأربع حشوات من أطباق نجمية مفرغة مكونة من ١٢ ضلعاً ، أما الحشوة الثالثة فعليها زخارف نباتية مفرغة يعلوها شريط من النحاس عليه كتابات باسم "السلطان حسن" ، وكل ضلع من الأضلاع الثمانية مثبت على الهيكل الحديد بالبرشام ، وفي الوسط ومن أسفل دعامات للتقوية مع مرور دعامة من أسفل إلى أعلى مروراً بالقبة والهلال وحتى خطاف التعليق .

وجسم التنور عليه من الخارج أربعة أفاريز بارزة محاطة بشرفات تفصل بين كل حشوة وأخرى وهي معدة لحمل قرايات الزيت حيث يبلغ عددها مائة واثنتي عشر ثقباً .

وعلى امتداد الأضلاع من أعلى شرفات زهرة الزنبق التي تحيط بقبة بصلية الشكل تتصل بقبة مقلوبة لها حافة مستعرضة وزاوية قائمة بها ثقوب .

ومن منتصفها يمتد قضيب جديد من أسفل القاعدة المتصلة بدعامات الهيكل الداخلي المثبت عليه الحشوات بالبرشام ، ويستمر القضيب ماراً بالقبة ويتخلل الهلال وحتى خطاف التعليق وعلى جانبي الهلال حاملين للقرايات .

التقنية من حيث :

- **بناء الشكل :**

جسم التنور قائم على هيكل من خوص حديد تأخذ شكل التنور الخارجي نفسه بقوائم ثمانية منتهية من أسفل بثمانية أرجل مسبوكة تقوم عليها ، وعلى تلك القوائم تثبت الحشوات بالبرشام .

والهيكل له دعامات من الداخل من أسفل وأعلى على هيئة الصليب يمر منه قضيب عن طريق فتحة بواسطة تيلة زنق .

والحشوات المسبوكة مفرغة من البرونز ومثبتة على الهيكل من الخارج بالبرشام .

وكذلك الأفاريز الأربعة ، وهي مسبوكة كذلك بها تفريغات ومثبت بزاوية بالبرشام على السطح الخارجي .

أما القبة فهي من جزئين متصلين بالدسرة وشريط دائري يعلوه قبة لزيادة الارتفاع ، والجزء الكروي مثقب ، أما القبة المقلوبة أو ما يشبه الكأس المقعر فهي منفذة بالطرق ثم الجمع واللحام في المنتصف عند اتصال العنق بالقبة .

والهلال منفذ من جزئين بهيئة الهلال مع تجسيمهم بالطرق ، وعمل حافة دائرية من الداخل والخارج وجمعها بالدسرة مع السماح للقضيب من المرور في المنتصف ، وعلى الهلال من الجانبين حاملات القراب ثلاث ثقوب بهيئة الصليب .

والقضيب ينتهي بحلقة متداخلة مع حلقة أكبر ومتصلة بخطاف التعليق .

والأسلوب التقني الذي نفذ به جسم التنور هو : تجميع لحشوات مسبوكة على القوائم بالبرشام وهو مناسب نظراً لضخامة التنور وملاءمته للغرض الوظيفي هذا من ناحية ومن ناحية أخرى وملاءمته للاتساع المحيط به .

- **معالجة السطح :**

نظراً لثقل التنور فقد نفذت كل الزخارف من الأطباق النجمية المفرغة للحشوات المسبوكة ، والكتابات فكانت على شريط يتوسط الحشوة التالية وهي منفذة بالحفر .

وبالنسبة للحشوة الأولى فهي منفذة من عقد سداسي بخطوط منحنية حيث يقابلها الشرفات في أعلى الحشوة الرابعة ، وينتهي التنور بالقباب والهلال حيث خطاف التعليق .



شكل (٥٧)

مجموعة من السيوف المملوكية المصنوعة من خامات معدنية مختلفة ومكفتة بالذهب والفضة

متحف الفن الإسلامي بالقاهرة ومتحف دمشق الوطني

(مجموعة مهداه للباحث على هيئة صور خاصة)

١٩- شكل رقم (٥٧)

مجموعة من السيوف المملوكية

متحف الفن الإسلامي بالقاهرة ومتحف دمشق الوطني

السيف العلوي في اليمين مصنوع من الحديد المكفت بالذهب مقوس ذو حدين ، صنع مقبضه من "القرن" وواقية من الفضة على هيئة صليب ، يزين حده كتابة مذهبة باسم السلطان المملوكي العادل طومان باي نصها "السلطان المالك العادل أبو النصر طومان باي سلطان الإسلام والمسلمين أبو الفقراء والمساكين قاتل الكفار والمشركين محي العدل في العالمين" .

أما الغمد فمصنوع من الجلد المضغوط وأطرافه مقواه بالمعدن ، ونفذت الكتابة فيه عن طريق التكفيت بالذهب ، ويبلغ طول السيف ١ متر تقريباً .

أما السيف الثاني من أعلى فهو مصنوع من الحديد الصلب المكفت بالذهب من أواخر العصر المملوكي ، وهو بدون واقي لليد ، وغمده من المعدن الرقيق ، ومقبض السيف الثاني والثالث من أعلى مصنوع من العاج ومحاط بإطار معدني مزخرف بتكوينات نباتية مكفته بالذهب أما النصل فقد صنع من حديد الصلب ، وقوام زخرفته كتابات موزعة داخل جامات وبحور كتابيه وهي مكفتة بالذهب ، ونفذت بخط الثلث المملوكي وهي آيات قرآنية وعبارات تمجيدية للسلطان قايتباي بالإضافة لتاريخ الصنع .

أما السيف السفلي فهو طويل منحني ، ولهذا السيف مقبض من القرن المصقول تعترضه قطعة من الفضة ، وعلى أحد وجهي النصل تمتد كتابة من الذهب عليها اسم السلطان المملوكي قنصوه الغوري ويبلغ طول السيف ٩٢ سم ، وعرضه ٤سم .

كانت صناعة السيوف من الصناعات الرائجة في عصر المماليك نظراً للحروب الكثيرة التي خاضوها ضد أعداء الإسلام للدفاع عن ممتلكات الدولة الإسلامية ، ولقد كان السيف رمزاً للدفاع عن الإسلام ، فهو شرف المقاتل ورمز بطولته وقوته .

كان السلاطين المماليك يتباهون بارتدائه مع زيهم الرسمي حتى وإن كبر سنهم لجلب الاعتقاد في قوتهم وسطوتهم .

واستمرت بعض الأساليب الزخرفية في تغير وتداخل وانصهار وتبدل منذ بداية العصر الإسلامي حتى العصر المملوكي ؛ فنجد أن أساليب الصناعة والزخرفة لا زالت تحمل بعض بقاياها القديمة في الكتابة والتوريق وأساليب التقنية .



شكل (٥٨)

(أ) خوذة من الصلب من العصر المملوكي
(المتحف الإسلامي بالقاهرة)

(ب) درع من النحاس الأحمر مطعم بالذهب والفضة
(المتحف الإسلامي بالقاهرة)

(ج) قميص لمقاتل مصنوع من حلقات حديدية
(المتحف الإسلامي بسوريا)
مجموعة مهداه للباحث على هيئة صور خاصة

٢٠- شكل (٥٨)

(أ) خوذة من الصلب من القرن العاشر الهجري قطرها ٢١سم ، وارتفاعها ٤٢سم وتتكون من جزئين ، العلوي نصف كروي عليه زخارف منفذة بالنحت على هيئة عقود منكسرة تعلوها أشكال متعرجة ، والأوسط اسطواني مذهب يحتوي على شريطين ، منقوش عليه أسماء الصحابة العشرة المبشرين بالجنة بخط النسخ المملوكي بعد اسم الله والرسول فيظهر على هذا الشريط : الله ،

محمد ، أبو بكر ، عمر ، عثمان ، علي ، طلحة ، الزبير ، سعد ، سعيد ، عبد الرحمن ، أبوعبيدة.

وبالشريط السفلي آية الكرسي ، ومثبت به واقية للأنف ، وكان الحرفي يريد التأكيد على أن المقاتل الذي يرتديها يحمل شرف وتاريخ الدولة الإسلامية ، والآية التي تعلن عظمة الخالق وربوبيته على الكون ووحدانيته ، وهو ما يعزز شعوره بالإيمان والقوة في قتل أعداء الله وتعزيز الدين الإسلامي .

أما الجزء السفلي من الخوذة فهو درع لحماية الرقبة مكون من حلقات من الصلب مضمومة في بعضها ، ومثبتة في الجزء العلوي لامتصاص صدمات نصل السيوف ، وفي منتصف الخوذة جزء معدني مصنوع كواقي للأنف ، أما الهيئة العامة للخوذة فهي تشبه القبة البصلية ، وهو الطراز الذي استقدمه المماليك في العمارة وخاصة في شكل القبة من موطنهم الأصلي ، وهي ترمز ببروزها العلوي للسماء .

(ب) درع من النحاس الأحمر مطعم بالذهب والفضة ، ومقسم لجزء متسع من أعلى يضيق إلى أسفل ، والجزء العلوي به جامة مفصصة بداخلها لفظ الجلالة ، تحيط به جامة أوسع بها ألقاب فخرية لأحد السلاطين ، ثم جامة ثالثة مفصصة أيضاً بها نقوش بأشكال نباتية ، وهذه بدورها مطوقة بزخارف بنائية أخرى من طراز "الأرابيسك" .

والجزء السفلي عليه شكل خراطيش مفصصة بداخلها نقش مكتوب بخط النسخ يسجل الألقاب الفخرية لأحد السلاطين ، وتحيط بها زخارف نباتية والنص المكتوب هو "العز لمولانا السلطان الأعظم المعظم العامل العادل الكامل المجاهد" .

(ج) قميص من حلقات حديدية متداخلة لامتصاص ضربات السيف وكواقي للبدن ، والقميص طويل يغطي البدن ، وبه أكمام طويلة ، ورقبة مرتفعة مقصبة أو مطرزة بسيور جلدية رقيقة ،

وتتصل بالقميص خوذة من سلاسل الحديد كواقي للرقبة والرأس ، ومثبت على الجهة اليمنى من صدر القميص دائرة صغيرة من وسطها رنك بنقش مكتوب مقسم لثلاثة أجزاء ، العلوي كتب عليه كلمة "درع" ، والأوسط كتب عليه "الأمير أحمد بن طرباى" ، وكتب على الجزء الأخير كلمة "الجابي " بالخط النسخ المملوكي ، ويعتبر هذا القميص زياً موحداً لجنود المماليك المقاتلين .

رابعاً – الإفادة من القيم الفنية والجمالية للمشغولات المعدنية المملوكية في تدريس أشغال المعادن بمجال التربية الفنية :

يرى الباحث أن دراسة القيم الفنية والتقنية في المشغولات المعدنية المملوكية النابعة من التراث الإسلامي الأصيل والمتمثل في البيئة ، ومحاولة التعرف عليها والكشف عنها وإدراكها يؤدي لمعرفة معلم التربية الفنية بما يجب أن يهتم به أثناء قيامه بالعملية التعليمية ، ولتوضيح ذلك ينبغي أن نوضح ماهية علاقة التربية الفنية بالتراث وكيف تقدم للطلاب .

- **التربية الفنية والتراث :**

من المشكلات التي تواجه التربية الفنية كمفهوم معاصر يدعم العملية الابتكارية لدى الطلاب هي تلك التي تتعلق بتناول التراث الفني والاستفادة منه كمصدر تربوي هام ، حيث تعددت المداخل لتلك الاستفادة فبديهياً لا جديد من عدم سوى خلق الله تعالى .

فالجديد يتوالد من قديم ، ولكن كيف يتم ذلك ؟

من منطلق هذا السؤال يجب ونحن نتجه إلى الجديد والذي يتميز بالمعاصرة وفي الوقت ذاته يكون محملاً بأصالة القيم التي يحتويها ، وحتى تصبح تلك القيم في وجدان الطالب يحسها في ذاته من خلال مشغولاته المعاصرة ، فالطالب لا يمكنه أن يقدم أو يبتكر عملاً فنياً من لا شيء أو

يكون اعتماده على حاضره فقط . إذ لابد وأن يكون على صلة بالتراث القومي لبلده بالدراسة والتحليل لكي يتعرف على ما فيه من قيم يتفهمها ليتخير منها أو يحذف أو يضيف إليها ، فيطور أسلوبه الخاص المحمل بأصداء منها ؛ لذا فالحلول الموجودة في التراث تعطي للطالب نموذجاً للتوافق بين القيم الفنية والتقنية في وحدة تنير له الطريق لحلول جديدة من إبداعه .

- **كيفية تناول التراث :**

حتى لا يكون التراث معوقاً للعملية التعليمية قبل أن ينصهر في الإطار التعليمي بمعنى أنه يجب أن يقدم ليس معزولاً عن حياة الطلاب وبيئتهم وليس تحف يحج إليها الباحثون والدارسون والسائحون وإنما يقدم بخلفية تاريخية والأحوال البيئية والاجتماعية والاقتصادية المصاحبة لإنتاج هذا التراث .

وأن يقدم بهدف البحث والتجريب والتفهم للحلول الفنية وكشف القيم الفنية والتقنية بقصد امتصاصها لكي تثري الرصيد الذاتي للطالب مع الحفاظ على شخصيته ثم الإفادة منها في مشغولاته .

وإذا كنا نهدف إلى تنمية وتربية متكاملة لطالب التربية الفنية وهو يعد ليكون معلماً للتربية الفنية ، فإننا نسعى إلى أن تحقق ذاتيته وظهور استعداداته وتقبله لأنماط فنية متعددة كي يكون قادراً ومستعداً لكافة المشكلات المصاحبة لأنماط تلاميذه في المدرسة بعد تخرجه .

لذا نرى أن يقدم التراث بحذر وبعد دراسة ، فدراسته ليست غاية وإنما وسيلة لازدياد الخبرة الفنية ، ومن هنا تكون دراسته شاملة لكافة نواحيه كما ذكرنا بجانب تفهم القيم الفنية والإلمام بها وكيفية الاستفادة منها في استخدامات وظيفية ، ومعاصرة هذه المرحلة لا يمكن التوصل إليها إلا بعد الإلمام الكامل بكل جوانب التراث . فالاستفادة من التراث ليست بنسخة أو تحويره،

وإنما بمعرفة الأساليب المتعددة والمتنوعة واستيعابها وكشف القيم والاتجاهات المصاحبة ثم إنتاج أعمال معاصرة نابعة من احتياجاتنا ، متميزة بالأصالة والتجديد .

وعلى ذلك فإن دراسة التراث بعامة ضرورة لكافة المشتغلين بالفن وطلاب التربية الفنية في الجامعات والكليات المتخصصة وكافة مراحل التعليم بموضوعية تتناسب مع كل مرحلة تعليمية ، فتلك الدراسة هي المنطلق للمستقبل بعد استيعاب الماضي والحاضر ، وهذا ما يدعو إليه أحد المربين (البسيوني ، ١٩٦٥م) فيقول " لكي يصبح التعليم قومياً في أي قطر يجب أن يدرس تراث هذا البلد ، ويلم به الماما سليماً يساعد في تفهم حاضر هذه الأمة ، ودورها المميز الذي تستطيع أن تلعبه متعاونة مع سائر الأمم " . ص٢٨

إن تفهم التراث لم يعد هدفاً في حد ذاته ، وإنما وسيلة تربوية لكي يستطيع الطالب أن يتعرف من خلالها لحل ما هو بصدده من مشكلات ، فإن استطاع أن يحدد المنابع والأصول التي يحتاج منها ويستبصر حلولاً لمشكلاته والتي قد يجدها في دراسته للتراث ، فيهضم التراث واستيعابه وتطويره بما يتفق والفكر المعاصر والوظائف العصرية يكون سعيه في العملية الابتكارية بقدر ما يستطيع إعادة وصياغة ما استخدم من قبل برؤية جديدة وحلول معاصرة .

- **المشغولات المعدنية المملوكية كتراث :**

أما عن الاستفادة من المشغولات المعدنية المملوكية كتراث حافل بالقيم الفنية والتقنية فهو تراث تعددت فيه الأساليب التقنية والثراء الزخرفي والدقة والتنوع وغزارة الإنتاج ، لذا كان الاهتمام بدراسة ذلك التراث والكشف عن فلسفة الفكر المصاحب له وإدراك العلاقات الفنية وهو الذي بدوره ينمي القدرة الابتكارية ويصقلها ، فليس الغرض من دراسة التراث النقل الحرفي كما ذكرنا سواء من المتاحف أم الكتب الأثرية وذلك بالحذف أو الإضافة أو عمل تراكيب جديدة وإنما

الهدف تكشف القيم الفنية وكذلك المنطلقات الفكرية والعقائدية المنبثقة منه والتي قام عليها ثم تناوله بالتحليل لمحاولة فهم الصيغ المختلفة والحلول المصاحبة لها والتي استخدمها الفنان المسلم مع محافظته على القيم الفنية والتصميم الجيد ومدى الارتباط بالفكر الفلسفي الإسلامي ، ولأن تلك المشغولات المعدنية المملوكية والتي لا نهدف من دراستها تعلم قواعد وأصول صناعية فقط بقدر ما تتضمنه من أساليب معرفية ورموز وقيم تشكيلية يمكن للتربية الفنية بعامة وأشغال المعادن بخاصة أن تستفيد من تلك الخلفيات والمهارات الصناعية التي اقترنت بتلك المشغولات ليس فقط بالخبرات المهنية التي تستند إلى أصول وقواعد علمية بل يتعدى ذلك إلى مفهوم جمالي ، ومن هنا يتضح دور وأهمية هذا التراث الهائل الذي يمكنه إثراء برامج التربية الفنية في التعليم العام ومن قبل لطلاب التربية الفنية في أشغال المعادن والاستفادة من القيم الفنية والتقنية للمشغولات المعدنية المملوكية .

ويتم بعد امتصاص تلك القيم ليس بقصد التقليد وإنما لإثراء الرصيد الذاتي من الخبرات علاوة على أن الممارس لأشغال المعادن يجد في طياتها حلولاً موفقة لمشكلات تواجهه من ناحية التراكيب الصناعية والمعالجات الزخرفية بل وفي الهيئة العامة للمشغولة من ناحية التصميم .

ثم إنها تمثل قيماً تربوية أخرى في تهيئة الطلاب لاكتساب الخبرات من الممارسة الفعلية حيث تتاح لهم من الناحية التربوية فرصة التدريب على حل المشكلات التي يسعون لحلها ، ومن هنا يتحقق التعلم عن طريق الخبرة المباشرة وغير المباشرة .

ثم إن إدراك الجانب الوظيفي للمشغولات من سبل التعلم الذي يجب على الطالب أن يلم بها ويضع الصياغات المعاصرة لها لتلائم احتياجات العصر .

إن دراسة تلك المشغولات تثرى التذوق لدى الطلاب ، ولعل ذلك يكون من أهم أدوار التربية الفنية التي يجب أن نسعى لتحقيقه داخل مجال التربية الفنية وخارجها وداخل المدرسة وخارجها في تنمية الإحساس بالجمال والتعبير عنه ليكون للتربية الفنية أثر في تنمية التذوق لدى الطلاب تجاه الفنون التطبيقية التي يتطلبها الإنتاج الصناعي والحرفي بجانب مسئولية التربية الفنية في غرس الوعي الصناعي لديهم وبتكوين الاتجاهات نحو تذوق القيم التشكيلية في الإنتاج الصناعي وتفهم خصائص التصميم الجيد من حيث جمال الشكل وجمال الأداء الوظيفي بهدف الوصول إلى صياغات جديدة وإدراك للأشكال والأفكار وتخطيطها في أعمالهم الفنية.

وهنا تكون التربية الفنية قد أسهمت في ثقافة وتذوق وإرهاف حسي للطلاب حيث لاثقافة بدون تذوق للفنون .

ويذكر (محمود ، بدون) " سأظل أؤمن أشد الإيمان بأن تربية الناشئين لن تكون جديرة باسمها هذا إلا إذا كانت التربية الفنية إحدى ركائزها ، وما التربية الفنية إلا أن تخرج للأمة شباباً عرفوا كيف يتذوقون الجمال ، أنه لا ثقافة بغير تذوق ولا تذوق للفن إن لم نرهف الحواس " . ص٣٢

- **أشغال المعادن في التربية الفنية :**

إن غاية التربية الفنية تنمية الشخصية ككل بجوانبها المختلفة ، وذلك عن طريق الفن ولكي تتحقق تلك الغاية ينبغي أن تتوافر للطالب بيئة فنية تمكنه أن يتعايش وجدانياً ويعي وينشط من خلال المشكلات الفنية التي يعالجها .

فالتربية الفنية مجال خصب وفسيح مليء بالخبرات المتنوعة والجوانب المتعددة والتي يمكن للطالب أن يعبر من خلالها عن ذاتيته وفي الوقت نفسه عن ماضيه وحاضره حيث تتسع مجالات

الابتكار أمامه في مشاهداته لتراثه القومي ومشكلات بيئته وحياته العصرية والوعي بكل ما حوله اجتماعياً وسياسياً واقتصادياً وثقافياً وعقائدياً من خلال الفن .

وإشغال المعادن كأحد فروع التربية الفنية ثم كونها إحدى مجالات التربية الفنية يهدف إلى دراسة مشكلات التشكيل الفني بخامات معدنية وربطها بالتراث بعامة ومنها الإسلامي .

كما أن الهدف من تدريس أشغال المعادن في مجال العملية التربوية ليس فقط الحصول على المعرفة وإتقان المهارة اليدوية ، بل إنها شكل من أشكال التعبير وتعميق خبرة الطالب وتنمية إدراكه بما يفيد في مجال التعليم العام .

وطالما أن الابتكار هو عملية هضم وتخيل وإعادة إخراج هيئات جديدة محملة بانفعال المبتكر وخبراته فسوف يتغير تبعاً لذلك نوع الصنعة أو المهارة اللازمة لإنتاج العمل الفني .

- **الصنعة والابتكار :**

كثيراً ما نخلط بين الجوانب الابتكارية وبين الصنعة أو المهارة المرتبطة بالإنتاج فقط يستطيع الطالب إتقان المهارات المتعلقة بالتشكيل المعدني ولكنه في النهاية لا ينتج عملاً مبتكراً.

فمن تدريس المهارات يقول (خميس ، ١٩٥٦م) " أن تزويد المتعلم بها ليس نقصاً أو خطأ يجب على مدرس التربية الفنية أن يتجنبه ولكنه في الواقع واجب من واجباته يجب أن يكون ملماً بالمهارات المختلفة كما عليه أن يعرف الكثير من الصول التقنية التي تتصل بمادة التربية الفنية لا سيما أن كل خبرة تعليمية تتطلب نوعاً من المهارة حتى تصبح الخبرة متكاملة " . ص٤٨

ويمضي المصدر السابق (١٩٥٦م) فيقول " أن النقص أو الخطأ الذي يجب على مدرس التربية الفنية أن يتجنبه هو تزويد التلاميذ بالمهارات المختلفة كشيء منفصل ذي كيان مستقل وإنما

الواجب أن تكون المهارات التي يقدمها لهم متصلة برغباتهم وحاجاتهم وأهدافهم وتكون في الوقت نفسه جزءاً متمماً للخبرة التعليمية التي يمارسونها " . ص٤٨

فالباحث يرى أن الصنعة والمهارة جزء لا يتجزأ من العملية الابتكارية ، وأن العمل الفني يتحقق من التوازن بين الجوانب الفنية والتقنية في الإطار التشكيلي .

ثم إن الطالب لا يمكنه أن يقدم حلولاً مبتكرة سواء في الهيئة الفنية أو الطرق التقنية ما لم يكن مدرباً على قواعد أولية في التقنيات المختلفة ، وكذلك على إمكانية الأدوات واستخداماتها ، ومن هنا يجب أن يتم تدريب الطالب على مجموعة من المهارات كالقص والطرق والجمع واللحام وغيرها كل على حدة ثم الجمع بين كل منهما معاً ، وإن كان هذا لا يلقى قبولاً في النظريات المعاصرة في التربية الفنية من الوجهة التربوية .

حيث إن الغاية ليست في إتقان الصنعة بل في تعويد الطالب لا سيما في مراحل التعليم والذي نعد طلابنا للعمل بها على التفكير المتشعب الذي يحقق الجانب الابتكاري والتذوقي معاً ، وإشغال المعادن — كما ذكرنا – ضمن برامج التربية الفنية كمادة تنمي القدرة الابتكارية والتذوق للعلاقات الجمالية .

ومن هنا يمكن الاستعاضة عن تلك المهارات السابق ذكرها فتكون من خلال نمو العمل الفني نفسه ، ومدى حاجته إليها .

الفصل الخامس

النتائج والتوصيات

١. نتائج البحث .

٢. التوصيات .

٣. المراجع .



نتائج البحث

توصل الباحث من خلال هذا البحث بعد الدراسة والتمحيص لمجموعة من النتائج نوجزها فيما يلي :

١- وجود قيم فنية وجمالية في المشغولات المعدنية التي صنعها الحرفي المملوكي تتمثل في الإيقاع الخطي واللوني ، والتكرار ، والوحدة ،والإتزان ، والتناظر ، والتماثل .

٢- تميز الحرفي المملوكي في تنفيذ المشغولات بالإتقان والدقة .

٣- التوافق بين القيم الجمالية والوظيفية ، وهذا يدل على قدرة الفنان والصانع المملوكي لتطويع المعادن بسهولة وإتقان ، والإستفادة منها .

٤- يقصد بالمشغولات المعدنية كل معدن جرت معالجته بأحد أساليب الزخرفة على السطح بإستخدام التقبيب أو التشفير أو الإفراد .. ألخ

٥- **من خلال تحليل الأعمال تبين ما يلي :**

- أن لكل قطعة أساساً هندسياً منفرداً ، وإن كانت جميعها تعتمد على الأحجام التي تنوعت بين المخروط ، الكرة ، ونصف الكرة ، والاسطوانة ، الهرم ، المنشور ، والدائرة ، وقد استخدمها في اتزان محوري لكافة أعماله ومراعاته الإغلاق في أشكاله من أعلى بعمل تحديدات بصرية كالأفق .
- نجاحه في إيجاد العلاقة بين الشكل والتنظيم الزخرفي من خلال إطارات زخرفية أفقية ونجاحه في المواءمة بين الزخارف الكتابية والنباتية والحيوانية والهندسية وأحياناً الآدمية وتمكن من صياغتها في وحدة ديناميكية جديدة مؤكداً مراعاته للتفاعل بين الشكل والأرضية .

- أظهرت المشغولات قدرة رياضية رائعة في التحكم في النسب ، فقد تميزت الأعمال التي تم تحليلها أنها كانت متناسبة مع بقية الأجزاء ، وتوزيعه للمسافات أي المزاوجة بين بناء الشكل من ناحية والزخرفة والتقنية المنفذة بها من ناحية أخرى ، أي العلاقة بين الكل العام من حيث الشكل والزخرف وطريقة التنفيذ وإجادته في التنوع لطرق التشكيل وتعدد الأشكال واستخدامه .
- أظهرت دراسة المشغولات المعدنية المملوكية أن طرزها المختلفة تعد بمثابة امتداداً للطرز الإسلامية الأولى التي أخذت في التبدل والتغير والتلخيص إلى أن وصلت لحالة من التجريد الشكلي بهدف الخلاص من المادة وفنائها ، لتأكيد قوة الخالق وسيطرته على الكون والوجود والمتأمل للمشغولات يلمح فيها تأثيرات متباينة من الطرز الإسلامية المندمجة والمتداخلة .
- استخدم الفنان المسلم العديد من التكوينات الشكلية الهندسية والعضوية ومزجها بمجموعة من الوحدات الزخرفية التي تمثلت في أشكال النبات المحورة والأشكال الآدمية والحيوانية وزخارف الرنوك والزخارف الهندسية والكتابية ولقد عالجها بأحكام ينم عن فهمه لقواعد الوحدة في التصميم ووعيه بمتطلبات السيطرة على الحيز الفني دون التعارض مع الجانب الوظيفي .
- هناك قيم تشكيلية وجمالية عديدة تتمثل في المشغولات المملوكية تتمثل في ارتباط الشكل والأرضية والتكرار والاتزان وتناسب القيم الملمسية مع الجانب الشكلي والوظيفي ، ووحدة الطراز ، واللمسة الذاتية الموحدة للفنان المسلم ، وتنوع وتدرج النسبة والوعي بالقيم الظلية في إنشاء المجسمات ، وهذه القيم تتنوع وتتداخل لتزيد من القيم الابتكارية للمشغولة المعدنية المملوكية .

- استخدم الفنان المسلم العديد من الأساليب التقنية التقليدية في تنفيذ مشغولاته وبعض الأساليب الحديثة كالبرشمة والنيللو ، واستطاع أن يبرز العديد من القيم الفنية في استخدامه البارع لتلك الأساليب مع تناسبها مع القيم الشكلية والوظيفية بحيث ترتبط هذه المشغولات بوحدة متكاملة مع أشكال العمارة لنلمح تأثيرات الوحدة الكلية والجزئية في مفردات الحياة الكونية في ظل سيطرة الفكر الإسلامي .
- تبلورت رؤية الفنان والصانع المسلم لمشغولاته المعدنية استناداً لروح العقيدة والمنطلقات الفكرية التي كانت التزاماً من قبل الفنان تجاه ما تنتجه يداه لإدراكه القانون الذي تقوم عليه سائر الأشياء ، فخضعت أعماله بالحس الفطري إلى كل المقومات الفنية علاوة على حذفه للجوانب التقنية ، فكانت أعمال الباهرة التي يمكن الإفادة منها والتعرف عليها وتمكين دارس الفن وطلاب التربية الفنية من الاستفادة منها برؤية معاصرة وهي ما تسعى إليه التربية الفنية في كيفية الاستفادة من التراث كهدف تعليمي تربوي .
- أشغال المعادن في مجال العملية التربوية ليس الغرض منها الحصول على المعرفة وإتقان المهارات فقط ، وإنما هي جزء من العملية الابتكارية التي نسعى لتحقيقها في إطار فني وبما يتفق والفكر المعاصر .

التوصيات

١- يجب الاهتمام والعناية بالأساليب الابتكارية والحلول التي قدمها الفنان والصانع الإسلامي في أعماله والنظر إليها برؤية عصرية .

٢- تنبه الدراسة إلى الحس الفني المتميز للمشغولات المعدنية المملوكية حيث تتوافر القيم الفنية في جميع المشغولات ، ويظهر ذلك الحس من التداخل والتكامل والوحدة بين هذه القيم ؛ لذا نوصي بأن توجيه الطلاب إلى التجريب والبحث في تحقيق القيم ، والذي لا شك فيه أن مثل هذا الاتجاه الخلاق يعد الطالب بعد تخرجه إلى استخدام الخامات والأدوات المتاحة الموجودة بالمدرسة استخداماً إبداعياً كممارس للفن أو موجه له .

٣- تفهم معلم الفن الناشيء لهذه القيم ينمي القدرة الابتكارية لديه من خلال أعماله وكذا دروسه لطلابه في مادة أشغال المعادن .

٤- هذا البحث وهو في مقدمة البحوث التي اهتمت بالتحليل والكشف عن القيم الفنية والتقنية في المشغولات المعدنية المملوكية يوصي الباحث بإجراء المزيد من البحوث تحت معايير موضوعية للتحليل في عصور إسلامية أخرى سابقة أو لاحقة لمعرفة تطور هذه المشغولات .

٥- العودة إلى تنشيط الوعي المتحفي لدى الطلاب وربطهم بالتراث والعمل على تكثيف الزيارات بتخطيط منظم بحيث يفي الغرض التعليمي والفني منها ، وعلى ذلك يوصي الباحث بوضع برنامج تعليمي يساعد الطلاب في التذوق للتراث بعامة والمشغولات

المعدنية المملوكية بخاصة مع التركيز على الجوانب الفنية والتقنية وجعل تلك الزيارات ضمن خطة الدراسة .

٦- العناية بالعرض المتحفي ومواكبته لأحداث النظم العلمية والعناية بالبيانات على الأثر المتحفي وإقامة قاعات عرض للأفلام والصور المصحوبة بالتحليل العلمي والفني لها.

٧- تخصيص مكتبة فنية للتراث الإسلامي بالكلية يهدف لتفهم الجوانب التاريخية والفنية والتقنية المصاحبة لذلك التراث الهائل .

٨- إعادة النظر في طرق تقديم التراث للطلاب ، وإثراء المناهج والبرامج التعليمية بهدف إثراء الممارسات الفنية لدى الطلاب بما يحتويه هذا التراث من أساليب معرفية وحلول لمشكلات فنية .

٩- الاستعانة بخبرات الفنانين والصناع ، وذلك بزيارات ميدانية للورش كي يتعرف الطلاب على العمليات الحرفية والإلمام بها وإدراكهم لإمكانية الخامات والأدوات لتكامل الخبرة التعليمية ودقة وتنوع الأداء .

المراجـع

١- القرآن الكريم .

٢- أبن جعفر ، قدامه (١٩٧٩م) : نقد السير — مكتبة الخانجي — بيروت .

٣- إبن عربي ، محي الدين محمد (بدون) : الرسالة الوجودية . دار الشعب . القاهرة .

٤- أبن منظور (بدون تاريخ) : اللسان العربي ، دار الشعب - القاهرة .

٥- أحمد ، محمود عبدالنبي (١٩٩٤م) : الاستفادة من تحليل بعض العناصر الطبيعية النباتية في تصميم المنتجات المعدنية- رسالة ماجستير غير منشورة - كلية الفنون التطبيقية — جامعة حلوان - القاهرة.

٦- أحمد اللحلح ، مصطفى أبو بكر (٢٠٠٢م) : البحث العلمي - أسس علمية وحالات تطبيقية ، مكتبة عين شمس - القاهرة .

٧- الأشعري ، أحمد (١٤٢٨هـ) : الوجيز في طرق البحث العلمي ط٢ - دار خوارزم للنشر والتوزيع .

٨- الألفي ، أبو صالح (١٩٧٣م) : الموجز في تاريخ الفن العام ، دار نهضة مصر للطبع والنشر ، القاهرة .

٩- الألفي، أبو صالح (١٩٦٥م) : الفن الإسلامي — دار نهضة مصر- القاهرة .

١٠- الأمين ، عوض الله (١٩٨١م) : أسواق القاهرة منذ العصر الفاطمي لنهاية عصر المماليك - رسالة دكتوراه غير منشورة -كلية البنات ، جامعة عين شمس- القاهرة .

١١- أنور ، عبد الواحد (١٩٦٧م) : طرق تشكيل المعادن ، عالم الكتب ، القاهرة .

١٢- إيتينجها وزن ، ريتشارد (١٩٧٨م) : الفنون الزخرفية والتصوير– المجلس الوطني للثقافة والعلوم ج٢ – الكويت .

١٣- أيسن ، أميل (١٩٨٠م) : نشأة الفن الإسلامي– دار طلاس– سوريا .

١٤- الباشا ، حسن (١٣٨٥هـ) : الفنون الإسلامية – مجلة منبر الإسلام .

١٥- الباشا ، حسن (١٩٧٠م) : القاهرة ، تاريخها ، فنونها ، وآثارها المنجزة – دار الكتب – القاهرة .

١٦- الباشا وآخرون (١٩٦٥م) : الفنون الإسلامية ، عالم الكتب ، القاهرة .

١٧- بدوي ، عبدالرحمن (١٩٧٧م) : مناهج البحث العلمي – وكالة المطبوعات – ط٣ – الكويت .

١٨- البسيوني ، محمود (١٩٦٥م) : الثقافة الفنية والتربية– دار المعارف – القاهرة .

١٩- البسيوني ، محمود (١٩٧٢م) : أسس التربية الفنية ط٤ – دار المعارف– القاهرة .

٢٠- البسيوني ، محمود (١٩٧٨م) : الطابع القومي لفنوننا المعاصرة – هيئة الكتاب – القاهرة .

٢١- البسيوني ، محمود (١٩٨٩م) : مبادئ التربية الفنية ، دار المعارف – القاهرة .

٢٢- بهنسي ، عفيف (١٩٧٤م) : دراسات نظرية في الفن الإسلامي– المكتبة الثقافية – القاهرة .

٢٣- بهنسي ، عفيف (١٩٨٣م) : الفن والاستشراق – دار الرائد اللبناني – بيروت .

٢٤- بهنسي ، عفيف (١٩٩٨م) : الجمالية الإسلامية في الفن الحديث ، دار الكتاب العربي ، القاهرة .

٢٥- بيرلسون ، برنارد (١٩٧٢م) : برامج تنظيم الأسرة "عرض دولي شامل " ، ترجمة . ممدوح الوكيل العوضي - دار المعرفة - مصر .

٢٦- جان ، غادة غازي تاج (١٤٢٧هـ) : تقنيات سباكة المعادن والاستفادة من معطياتها في تنفيذ المشغولة المعدنية ، رسالة ماجستير غير منشورة ، كلية التربية - جامعة أم القرى - مكة المكرمة .

٢٧- الجرجاني ، عبد القادر (١٩١٢م) : دلائل الإعجاز– مصر .

٢٨- جمال الدين ، سرور (١٩٣٨م) : الظاهر بيبرس وحضارة مصر في عصره– دار الكتب – القاهرة .

٢٩- جمعة ، إبراهيم (١٩٦٩م) : دراسة في تطور الكتابة الكوفية على الأحجار في مصر - دار الفكر العربي - القاهرة .

٣٠- جيلام سكوت ، روبرت (١٩٨٠م) : أسس التصميم ترجمة عبد الباقي إبراهيم – دار نهضة مصر – القاهرة .

٣١- جيوم ، بول (١٩٦٣م) : علم نفس الجشتالت – مؤسسة سجل العرب- القاهرة .

٣٢- حامد ، مجدي (٢٠٠٠م) : تطور وتحليل النظم الهندسية في الفنون الإسلامية وكيفية الاستفادة منها في مجالات التصميم - رسالة دكتوراه غير منشورة - كلية التربية الفنية – جامعة حلوان- القاهرة .

٣٣- حسن ، أحمد حافظ (١٩٨٥م) : الاستفادة بالقيم الفنية والتقنية للمشغولات المعدنية المملوكية بمصر في عمل مشغولات مبتكرة ، رسالة دكتوراه غير منشورة ، كلية التربية الفنية ، جامعة حلوان .

٣٤- حسن ، علي إبراهيم (١٩٤٨م) : دراسات في تاريخ المماليك البحرية – ط٢- دار النهضة المصرية – القاهرة.

٣٥- حسين ، قاسم (١٩٧٢م) : المواصفات الجمالية للأواني المعدنية في أواخر القرن التاسع عشر ، رسالة ماجستير غير منشورة – كلية التربية الفنية – جامعة حلوان – القاهرة .

٣٦- الحصري ، أبو إسحاق (١٩٥٣م) : جامع الجواهر في الموالح والنوادر – مصر .

٣٧- حلمي ، محمود (١٩٧١م) : مدخل الفن الإسلامي – جمعية الآثار بالإسكندرية – مصر .

٣٨- الخربوطلي ، علي (١٩٦٢م) : الحضارة العربية الإسلامية ، مكتبة الأنجلو – القاهرة .

٣٩- خليفه ، موسى (٢٠٠٩م) : مناهج البحث العلمي ط١ – مكتبة الرشد .

٤٠- خميس ، حمدي (١٩٥٦م) : الفن ووظيفته في التعليم – دار المعارف – القاهرة.

٤١- الدعيلج ، إبراهيم (٢٠١٠م) : مناهج وطرق البحث العلمي – دار صفاء للنشر والتوزيع – عمان – الأردن .

٤٢- ديماند ، م.س (١٩٥٤م) : الفنون الإسلامية ، ط٢ ، ترجمة . أحمد محمد عيسى، ١٩٥٨م – دار المعارف – القاهرة .

٤٣- رسائل إخوان الصفا وخلان الوفا (١٩٥٧م) ج٢- دار بيروت – لبنان .

٤٤- رياض ، عبد الفتاح (١٩٧٣م) : التكوين في الفنون التشكيلية – دار النهضة – القاهرة .

٤٥- ريد ، هربرت (١٩٦٢م) : معنى الفن – ترجمة مصطفى الأرناؤوطي — دار النهضة العربية — القاهرة .

٤٦- ريد ، هربرت (١٩٧٠م) : التربية عن طريق الفن — ترجمة عبد العزيز جاويد– هيئة الكتاب — القاهرة .

٤٧- ريد ، هربرت (١٩٧٤م) : الفن والصناعة– ترجمة فتح الباب عبد الحليم — عالم الكتب — القاهرة .

٤٨- زايد ، فهد (٢٠٠٧م) : أساسيات منهجية البحث في العلوم الإنسانية – دار النفائس للنشر والتوزيع – مصر .

٤٩- زكي ، محمد حسن (١٩٣٨م) : في الفنون الإسلامية – اتحاد أساتذة الرسم — مطبعة الاعتماد — القاهرة.

٥٠- زهران ، محمد أحمد (١٩٦١م) : فنون أشغال المعادن والتحف — مكتبة الأنجلو المصرية — القاهرة .

٥١- زين العابدين ، علي (١٩٧٤م) : فن المصاغ الشعبي في مصر— هيئة الكتاب — القاهرة .

٥٢- السجيني ، زينب (١٩٨٧م) : أسس تصميم المنمنة الإسلامية ، رسالة دكتوراة غير منشورة ، كلية التربية الفنية – جامعة حلوان – القاهرة .

٥٣- السيد ، عبدالعاطي (٢٠٠٠م) : علم إجتماع المعرفة – دار المعرفة الجامعية – مصر.

٥٤- الشامي ، صالح (١٩٨٦م) : الظاهرة الجمالية في الإسلام— المكتب الإسلامي — بيروت .

٥٥- شميدت ، أوتو (١٩٧٠م) : الرسم الهندسي - ترجمة رضا محمود – دار لايبرزج - المانيا الديمقراطية .

٥٦- الصايغ ، سمير (١٩٨٨م) : الفن الإسلامي قراءة تأملية في فلسفته وخصائصه الجمالية ، ط١ ، دار المعرفة ، بيروت .

٥٧- عبد الفتاح ، سعيد (١٩٨٠م) : الحياة الاجتماعية في المدينة الإسلامية – مجلة عالم الفكر – وزارة الإعلام – الكويت .

٥٨- عبيدات ذوقان وآخرون (٢٠٠٣م) : البحث العلمي – مفهومه ، أدواته ، أساليبه - دار أسامة للنشر - الرياض .

٥٩- العبيدي ، حسن (١٩٧٨م) : نظرية المكان في فلسفة ابن سينا – دار الشئون الثقافية – بغداد .

٦٠- العجمي ، منى (١٩٧٥م) : فن الكتابة العربية ، دار إحياء الكتب - القاهرة .

٦١- عدوان ، أحمد محمد (١٩٧٢م) : الوضع الاقتصادي في مصر في عصر المماليك – رسالة دكتوراه غير منشورة -كلية الآداب - جامعة عين شمس - القاهرة .

٦٢- عرفان ، سامي (١٩٦٦م) : الوظيفية في العمارة – دار المعارف – القاهرة .

٦٣- عزام ، محفوظ (١٩٨٦م) : في الفلسفة الإسلامية - دار الهداية للطبع والنشر – القاهرة .

٦٤- عزت ، سعد محمود (١٩٨٤م) : نظرية تصميم المنتجات– مكتبة كلية الفنون التطبيقية – القاهرة .

٦٥- العطار ، مختار (١٩٩٨م) : آفاق الفن الإسلامي ، الطبعة الأولى ، دار المعارف ، القاهرة .

٦٦- عكاشة ، ثروت (١٩٧٧م) : التصوير الإسلامي ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر – لندن .

٦٧- علام ، نعمت إسماعيل (١٩٨٩م) : فنون الشرق الأوسط في العصور الإسلامية – ط٦، دار المعارف - القاهرة .

٦٨- علي ، محمد فؤاد (٢٠١٢م) : فن تشكيل المعادن - المجلة العربية - عدد ٤٤٠ رمضان ١٤٣٤هـ أغسطس ٢٠١٣م .

٦٩- عليوه ، حسين (١٩٧٠م) : القاهرة ، تاريخها – فنونها– مطبعة الأهرام – القاهرة .

٧٠- عليوه ، حسين (١٩٧٠م) : كراسي العشاء في عصر المماليك – رسالة ماجستير غير منشورة – كلية الآثار – جامعة القاهرة – القاهرة .

٧١- عُمر ، معن خليل (١٩٨٧م) : مناهج البحث في علم الإجتماع - دار الشروق - عمان - الأردن .

٧٢- العمري ، آمال (١٩٦٥م) : الشماعد المصرية في العصر العربي منذ الفتح حتى نهاية العصر المملوكي - رسالة ماجستير غير منشورة- كلية الفنون التطبيقية – جامعة حلوان – القاهرة .

٧٣- العيسوي ، منى (٢٠١١م) : المشغولات المعدنية في التراث الشعبي ، مجلة الثقافة الشعبية - العدد ١٩ - عرض . محمود رمضان محمد - مصر .

٧٤- عيسى ، شحاته إبراهيم (١٩٥٩م) : القاهرة - الألف كتاب - دار الهلال – القاهرة .

٧٥- الغزالي ، أبو حامد (١٩٨٠م) : إحياء علوم الدين – مطبعة المعرفة – بيروت .

٧٦- فارس ، عزت (٢٠١١م) : البحث العلمي وفنية الكتابة العلمية - زمزم للنشر - الرياض .

٧٧- فتح الباب ، عبد الحليم (١٩٨١م) : التصميم في الفن التشكيلي- دار الكتب – القاهرة.

٧٨- فرزرات ، صخر (١٩٨٢م) : مدخل للجمالية في العمارة الإسلامية – مجلة فنون عربية- دار واسط- لندن .

٧٩- فضل ، محمد عبدالمجيد (١٤١٦هـ) : التربية الفنية ، مداخلها ، تاريخها ، فلسفتها - جامعة الملك سعود - الرياض .

٨٠- قاسم ، سيزا (١٩٨٦م) : أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة - دار الياس- القاهرة .

٨١- قطب ، محمد (١٩٨٧م) : منهج الفن الإسلامي – دار الشروق – القاهرة .

٨٢- اللواتي ، على (١٩٣٩م) : خواطر حول الوحدة الجمالية للتراث الإسلامي– دار الفكر – دمشق .

٨٣- لويس كوهين ، لورانس مانيون (١٩٩٠م) : مناهج البحث في العلوم الإجتماعية والتربوية - ترجمة . وليم تامر وكوثر كوجك - مراجعة . سعد مرسي أحمد - الدار الدولية للنشر والتوزيع - القاهرة .

٨٤- مايرز ، برنارد (١٩٦٦م) : الفنون التشكيلية وكيف تتذوقها - ترجمة سعد المنصوري - مكتبة النهضة المصرية - القاهرة .

٨٥- المتنبي ، أبو الطيب (١٩٣٨م) : ديوان المتنبي– دار الكتاب العربي – بيروت .

٨٦- محرز ، جمال (١٩٦٢م) : التصوير الإسلامي ومدارسه -السلسلة الثقافية - دار القلم - عدد ٦٣ .

٨٧- محمد ، أيمن مصطفى (٢٠١٠م) : العلاقة بين النص والوظيفة على الفنون التطبيقية الإسلامية في مصر منذ بداية العصر الإسلامي وحتى نهاية العصر المملوكي (٢١هـ - ٩٢٣هـ) (٦٤١-١٥١٧م) -كلية الآثار - جامعة القاهرة - القاهرة .

٨٨- محمد ، علي عبدالمعطي (٢٠١١م) : أساليب البحث العلمي - دار آمنه للنشر .

٨٩- محمد ، مصطفى حنفي (١٤١٥هـ) : المدخل إلى التربية الفنية ، المفردات للنشر والتوزيع ، الرياض .

٩٠- محمد ، وائل عبدالله (٢٠١٢م) : تحليل محتوى المنهج في العلوم الإنسانية - دار المسيرة .

٩١- محمود ، الشرقاوي (١٩٥٦م) : دراسات في تاريخ الجبرتي ج٢ - مكتبة الأنجلو - القاهرة .

٩٢- محمود ، حسن أحمد (١٩٧٣م) : دراسات في تاريخ مصر في العصور الوسطى والحديثة - دار النهضة العربية - القاهرة .

٩٣- محمود ، زكي نجيب (١٩٦٠م) : فلسفة الإسلام- دار الكتب - القاهرة .

٩٤- محمود ، زكي نجيب (بدون تاريخ) : مجلة الكويت - وزارة الإعلام - الكويت .

٩٥- مخلوف ، حسين (١٩٨١م) : كلمات القرآن تفسير وبيان- دار المعارف- القاهرة.

٩٦- مرزوق ، عبد العزيز (١٩٥٦م) : الفن الإسلامي وتاريخه وخصائصه - مطبعة أسعد - بغداد .

٩٧- مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات (١٤٠٩هـ .) : زخرفة الفضة والمخطوطات عند المسلمين ، الرياض .

٩٨- مصطفى ، محمد (١٩٧٧م) : تصاوير قاهرية – مجلة فكر وفن – العدد ٣٠ ألبرت تايلا – سويسرا .

٩٩- مطر ، أميرة (١٩٦٢م) : فلسفة الجمال – المكتبة الثقافية – القاهرة .

١٠٠- المقريزي (بدون تاريخ) : الخطط والآثار في مصر والقاهرة والنيل ، مطبعة بولاق – القاهرة .

١٠١- المنياوي ، بثينة (١٩٨٠م) : الاستفادة بالعناصر الزخرفية في العصر المملوكي في مصر في الإنتاج الفني المعاصر – رسالة ماجستير غير منشورة – كلية الفنون التطبيقية – جامعة حلوان – القاهرة .

١٠٢- مونرو ، توماس (١٩٧١م) : التطور في الفنون – ترجمة عبد العزيز جاويد – هيئة الكتاب – القاهرة .

١٠٣- مؤنس ، حسين (١٩٣٨م) : الشرق الإسلامي في العصر الحديث – لجنة الجامعيين لنشر العلم – المكتبة التجارية – القاهرة .

١٠٤- النشار ، عبد الرحمن (١٩٧٨م) : التكرار في مختارات من المشغولات – رسالة دكتوراه غير منشورة –كلية التربية الفنية – جامعة حلوان- القاهرة .

١٠٥- النهاري ، عبد العزيز والسريحي ، حسن عواد (٢٠٠٢م) : مقدمة في مناهج البحث العلمي – دار خلود – جدة .

١٠٦- الهواري ، إيمان (٢٠٠٧م) : الفنون الإسلامية كعناصر فاعلة في الانتشار الثقافي – رسالة ماجستير غير منشورة –كلية الفنون التطبيقية – جامعة حلوان – القاهرة .

١٠٧- وارد ، راشيل (١٩٩٨م) : الأعمال المعدنية الإسلامية ، ترجمة : ليديا البريدي ، ط١، دار الكتاب العربي ، القاهرة .

١٠٨- وزارة الثقافة (١٩٦٩م) : دليل المتحف الإسلامي بمصر – المطابع الأميرية – القاهرة .

١٠٩- وزارة الثقافة (بدون تاريخ) : دليل المتحف الإسلامي بمصر – المطابع الأميرية – القاهرة .

١١٠- يوسف ، نبيل علي (٢٠١٠م) : موسوعة التحف المعدنية الإسلامية . ج٢ – دار الفكر العربي . القاهرة .

111- Esin , Atil (1981) : art of the Mamluks smith sonian - Institutionpress Washington .

112- Issam El-Said and Ayse Parman : Geometric concepts in Islamic Art .

113- Keith, critchlow(1980) Islamic Patterns Dover-London .

114- Monroe , Beardsley (1975) Thinking Straight : Principles Of Reasoning For Readers and writers 4th ed - Prentice - Hall .

115- O.Bourgois (1980) : Arabic Qeometerical Pattern .

116- Oleg . qrabar (1973) : The Formations Of Islamic Art - Yale - USA .

117- Sir William Brag (1925) : Concerning the nature of things - Harper & Brothers New York .
118- W . R , Lettaby (1902) : The Artistic Crafts Hanson - London .
119- www. bahet.net
120- www.almaany.com
121- www.Antigues.com
122- www.ar.wikipedia.org
123- www.civilistoon lovers.com
124- www.civilizationlovers.wordpress.com
125- www.coins4arab.com
126- www.ejabat.google.com
127- www.lslamic Mamlouki.com
128- www.marefa.org
129- www.translatorscafe.com
130- www.Victoria and Albert Museum.com

فهرس الموضوعات (Contents)

الموضوع	الصفحة
ملخص الرسالة باللغة العربية	أ
ملخص الرسالة باللغة الإنجليزية	ب
الإهداء	ج
الشكر والتقدير	د
فهرس الموضوعات	هـ
فهرس الأشكال والصور	ح
الفصل الأول – خطة البحث :	**١ – ١٨**
المقدمة	٢
مشكلة الدراسة	٨
أسئلة الدراسة	٨
أهمية الدراسة	٩
أهداف الدراسة	٩
حدود الدراسة	١٠
مصطلحات الدراسة	١٠
الفصل الثاني – أدبيات الدراسة :	**١٩–٨٦**
أولاً – الدراسات السابقة	٢٠
ثانياً – الإطار النظري :	٣١
١. النشأة التاريخية للفن الإسلامي ودور الثقافة الإسلامية في صياغتها إلى العصر المملوكي	٣١
أ – ملامح موجزة للفن الأموي وتأثيره على المشغولات المعدنية	٣٥
ب – ملامح موجزة للفن العباسي وتأثيره على المشغولات المعدنية	٣٦
ج – ملامح موجزة للفن الفاطمي وتأثيره على المشغولات المعدنية	٣٨
د – ملامح موجزة للفن السلجوقي وتأثيره على المشغولات المعدنية	٤٠

٢. المؤثرات الثقافية على المشغولات المعدنية المملوكية	٤٣
٣. المنطلقات الفكرية المؤثرة على صياغة المشغولات المعدنية المملوكية	٥١
٤. المفاهيم الفكرية للفنان الإسلامي وأثرها على التصور الجمالي للمشغولات المعدنية	٥٢
أ – مفهوم الزمن وتأثيره على رؤية الفنان الإسلامي	٥٢
ب – مفهوم الوحدانية وتأثيره على الرؤية الواقعية في الفن الإسلامي	٥٤
ج –معايير تكوين الشكل والمضمون في الفن الإسلامي وتأثيره على المشغولات المعدنية	٥٥
د – اللغة العربية وأثرها على الشكل والمضمون	٥٨
هـــ – الصور البلاغية المؤثرة على خصوصية الشكل والمضمون في المشغولات المعدنية الإسلامية	٦٢
و – المفاهيم الأدائية الشكلية المؤثرة على فرادة العلاقة بين الشكل والمضمون	٦٣
ز – العلاقة بين الخامة والشكل والمضمون في المشغولات المعدنية الإسلامية	٦٤
ح – مفهوم الواقع والخيال من خلال النظرة المعيارية للمعاني المجردة والعالم المرئي في المشغولات المعدنية الإسلامية	٦٧
ط – أسلوب صياغة المضامين الحياتية والمطلقة في المشغولات المعدنية المنبثقة من الفكر الإسلامي	٧٢
ي – أساليب صياغة الحيز الفني للمشغولات المعدنية الإسلامية	٧٤
ك – مفهوم الفراغ وأسلوب صياغته للتعبير عن المضامين المختلفة في المشغولات المعدنية الإسلامية	٧٦
ل – النسبة ودورها في صياغة الحيز الشكلي للمشغولات المعدنية الإسلامية لإبراز المعاني المطلقة	٨٠
م – ارتباط الحيز الشكلي بطبيعة الحيز الخارجي في المشغولات المعدنية الإسلامية كمنطلق لإيضاح المضامين المطلقة	٨٢
ن – التوزيعات التكرارية الزخرفية في المشغولات المعدنية الإسلامية كأسلوب لصياغة الحيز الشكلي ودوره في التعبير عن المضامين المطلقة	٨٣
الفصل الثالث – منهجية وإجراءات الدراسة :	**٨٧–٩٣**

منهج الدراسة	٨٩
أداة الدراسة	٩١
الفصل الرابع – المصادر والعوامل وتحليل العينات والإفادة من الدراسة	**٩٤–٢٣٤**
أولاً – المصادر التي أستقى منها الفن المملوكي طابعة :	٩٥
١ – مصادر بيئية	٩٥
٢ – مصادر ثقافية	٩٦
ثانياً – عوامل إزدهار المشغولات المعدنية المملوكية	١٠٠
١ – ارتباط المشغولات المعدنية المملوكية بالعادات والتقاليد	١٠٠
٢ – ارتباط المشغولات المعدنية المملوكية من حيث الشكل والوظيفة	١١١
٣ – ارتباط المشغولات المعدنية المملوكية بوحدة التصميم الداخلي للعمائر	١١٩
٤ – البناء الفني (التصميم للقيم الفنية في المشغولات المعدنية المملوكية)	١٢٣
٥ – العناصر والأسس المتفق والمختلف عليها	١٢٧
٦ – الوحدات الزخرفية المميزة للمشغولات المعدنية المملوكية	١٣١
٧ – الأساليب الفنية التقنية في المشغولات المعدنية المملوكية	١٤٣
٨ – أساليب تنفيذ المشغولات المعدنية المملوكية	١٤٦
٩ – الخامات المستخدمة في المشغولات المعدنية المملوكية	١٥٦
١٠ – طرق معالجة الأسطح زخرفياً	١٥٨
ثالثاً – تحليل عينات المشغولات المعدنية المملوكية المختارة	١٦٦
رابعاً – الإفادة من القيم الفنية والجمالية للمشغولات المعدنية المملوكية في تدريس أشغال المعادن بمجال التربية الفنية	٢٢٨
الفصل الخامس – النتائج والتوصيات والمراجع	**٢٣٥–٢٥٢**
نتائج البحث	٢٣٦
التوصيات	٢٣٩
المراجع	٢٤١

فهرس الصور والأشكال

رقم الشكل	العنوان	الصفحة
١	إبريق من النحاس وجد في مصر في منطقة الفيوم ٢ هـ المتحف الإسلامي بالقاهرة	٣٦
٢	طبق فضي به وحدات زخرفية آدمية وحيوانية بارزه وغائرة . إيران . القرن الرابع	٣٧
٣	إبريق ذهبي به زخارف على هيئة حيوانات مجنحة برؤوس آدمية	٣٧
٤	خاتم ذهبي مزين بالنقش البارز بكتابات كوفية شهادة الإسلام	٣٨
٥	طائر من البرونز به زخارف منقوشة القرن ٤ ه العصر الفاطمي	٤٠
٦	قرط من الذهب منقوش بالأسلاك المفرغة والمينا الملونة القرن ٥ هـ	٤٠
٧	قدر من البرنز المكفت بالفضة والذهب القرن ٦ بإيران متحف الارمتياج بروسيا	٤١
٨	إبريق من البرونز المكفت بالفضة إيران. القرن ٧ هـ متحف المتربوليتان	٤٢
٩	مشبك للصدر على هيئة طائران من الذهب بأسلوب العصر الفاطمي القرن ١٢	٦٨
١٠	الفرس المجنح عناصر خرافية أو خيالية	٦٩
١١	عناصر مزدوجة التركيب تجمع ما بين كائنين إنسان وحيوان	٧٠
١٢	أعمدة الطعام (لحفظ الأطعمة أثناء حملها من السقوط)	١٠١
١٣	(أ ، ب) طسوت من النحاس الأصفر والأحمر تستخدم للاغتسال أو الوضوء	١٠٢
١٤	إبريق مصنوع من النحاس الأحمر مكفت بالفضة	١٠٣
١٥	كرسي العشاء (دولاب لحفظ الطعام ومنضدة لتناوله)	١٠٤
١٦	المقلمة (علبة لحفظ أدوات الكتابة)	١٠٥
١٧	فانوس (وسيلة إضاءة)	١٠٦
١٨	الشمعدانات (وسيلة إنارة)	١٠٧
١٩	مبخرة (خاصة بالبخور)	١٠٨

٢٠	طاسات الخضه (مرتبطة بالعلاج من بعض الأمراض)	١٠٨
٢١	القمقم (يستخدم لرش الزهر والماء المعطر)	١٠٩
٢٢	التنانير (تستخدم للإضاءة في الجوامع)	١١١
٢٣	مجموعة من الزخارف النباتية الإسلامية كتحوير أوراق العنب والمراوح النخيلية وزهرة اللوتس	١٣٢
٢٤	مجموعة من الزخارف الإسلامية المورقة (الأرابيسك)	١٣٢
٢٥	مجموعة من زخارف الأرابيسك مرفوعة من بعض الأعمال المعدنية	١٣٣
٢٦	مجموعة من الزخارف الآدمية المرفوعة من الأعمال المعدنية	١٣٤
٢٧	مجموعة من زخارف الأسماك والغزلان والأرانب	١٣٤
٢٨	مجموعة من الزخارف الهندسية المستمرة والأطباق النجمية	١٣٦
٢٩	مراحل تكوين الأطباق النجمية	١٣٦
٣٠	زخارف كتابية نسخية في إطارات ودوائر مرفوعة من الأعمال المعدنية	١٣٨
٣١	كتابات نسخية في إطارات مستقيمة ومنحنية	١٣٨
٣٢	العدد والأدوات المستخدمة في التشكيل اليدوي للمشغولات المعدنية	١٤٩
٣٣	مجموعة الشاكوش (المطرقة) والدقماق والسندان	١٥٠
٣٤	أساليب تحويل الشريحة المعدنية إلى نصف كرة بأسلوب التقبيب بالمطرقة والسندان	١٥٠
٣٥	الأساليب المختلفة لتشكيل المعادن في العصر المملوكي	١٥١
٣٦	عدد اللحام وأدوات عملية البرشام وقطاعات مسمار البرشام لوصل الأجزاء	١٥٥
٣٧	توضيح طريقة الحفر بالدق والحفر بالدفع اليدوي	١٦٠
٣٨	مجموعة من المطارق المستخدمة في عمليات النقش والحفر لأسلوب التكفيت	١٦٤
٣٩	إبريق من النحاس الأصفر والأحمر	١٦٧
٣٩ – ١	جزء أمامي من بدن الإبريق المملوكي تفصيله (١)	١٦٧
٤٠	إبريق من النحاس الأصفر	١٧١
٤١	مزهرية من النحاس الأحمر	١٧٥

٤٢	كرسي العشاء من العصر المملوكي	١٨٠
٤٢- ١	كرسي العشاء تفصيله رقم (١) في منتصف الكرسي	١٨٠
٤٢- ٢	كرسي العشاء تفصيله رقم (٢) في الجزء السفلي والأرجل	١٨٠
٤٣	طست من النحاس الأصفر من العصر المملوكي	١٨٤
٤٤	طست من النحاس الأصفر أسطواني الشكل	١٨٧
٤٥	طست من النحاس الأصفر بزخارف نباتية ورنوك	١٩٠
٤٦	علبة من النحاس الأصفر أسطوانية ومزخرفة برسوم وكتابات عربية	١٩٣
٤٧	قمقم من النحاس الأصفر المكفت بالذهب والفضة	١٩٥
٤٨	مدفئة من النحاس على شكل كروي	١٩٨
٤٨- ١	مدفئة من النحاس على شكل كروي تفصيله رقم (١)	١٩٨
٤٩	مبخرة من النحاس الأصفر أسطوانية الشكل	٢٠١
٥٠	مبخرة من النحاس المكفت بالفضة	٢٠٤
٥١	مقلمة من النحاس الأصفر المكفت بالفضة	٢٠٦
٥٢	رقبة شمعدان من النحاس المكفت بالذهب والفضة	٢٠٩
٥٣	شمعدان النحاس الأصفر للسلطان قايتباي	٢١٢
٥٤	شمعدان من النحاس الأصفر من أوائل العصر المملوكي	٢١٦
٥٥	تنور من النحاس الأصفر مكون من أجزاء مربوطة بسلاسل	٢١٩
٥٦	تنور من النحاس الأصفر المفرغ والمقبب	٢٢١
٥٧	سيوف مملوكية مصنوعة من خامات معدنية مختلفة مكفته بالذهب والفضة	٢٢٤
٥٨ - أ	خوذة من الصلب	٢٢٦
٥٨-ب	درع من النحاس الأحمر مطعم بالذهب والفضة	٢٢٦
٥٨-ج	قميص لمقاتل مصنوع من حلقات حديدية	٢٢٦